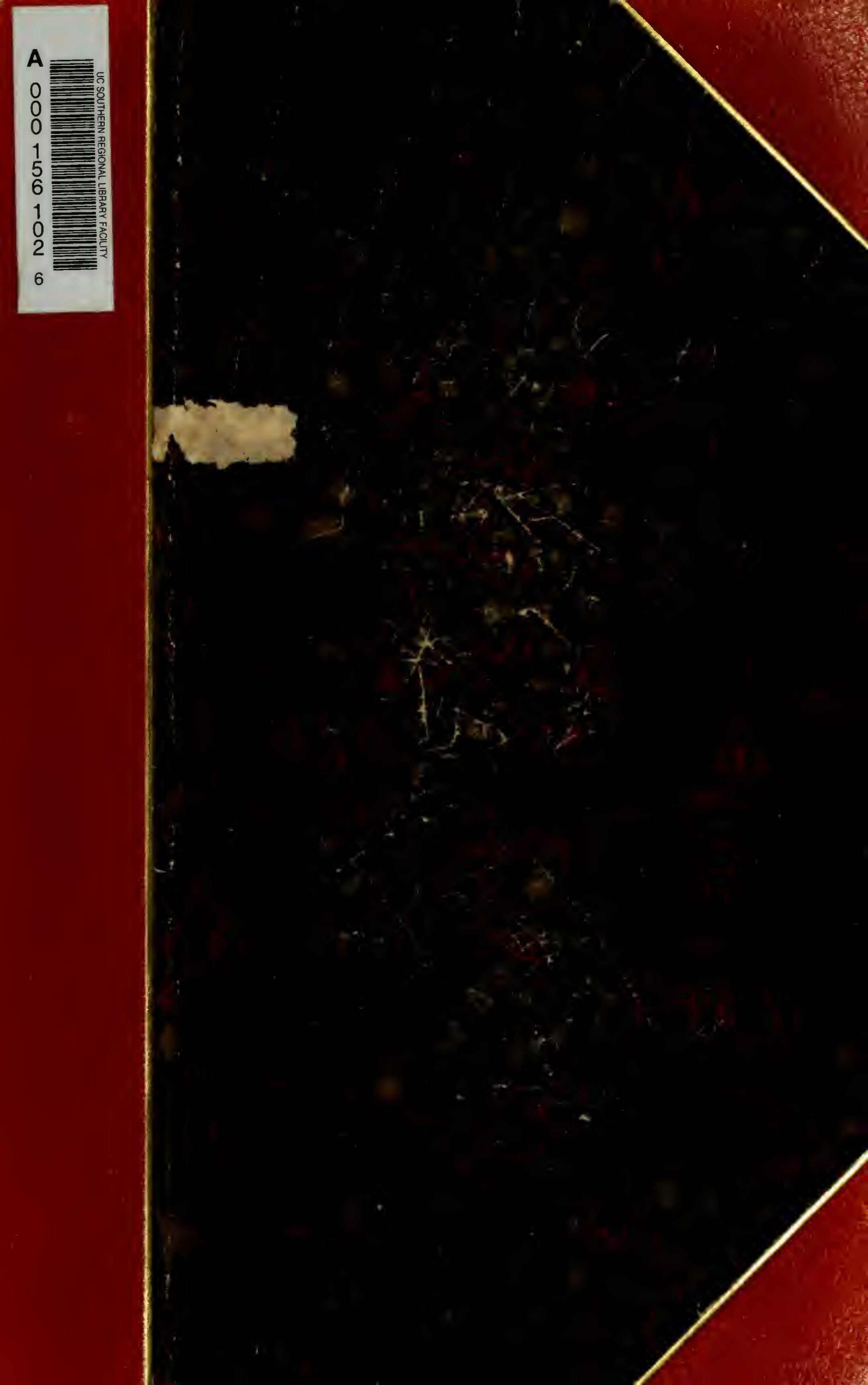
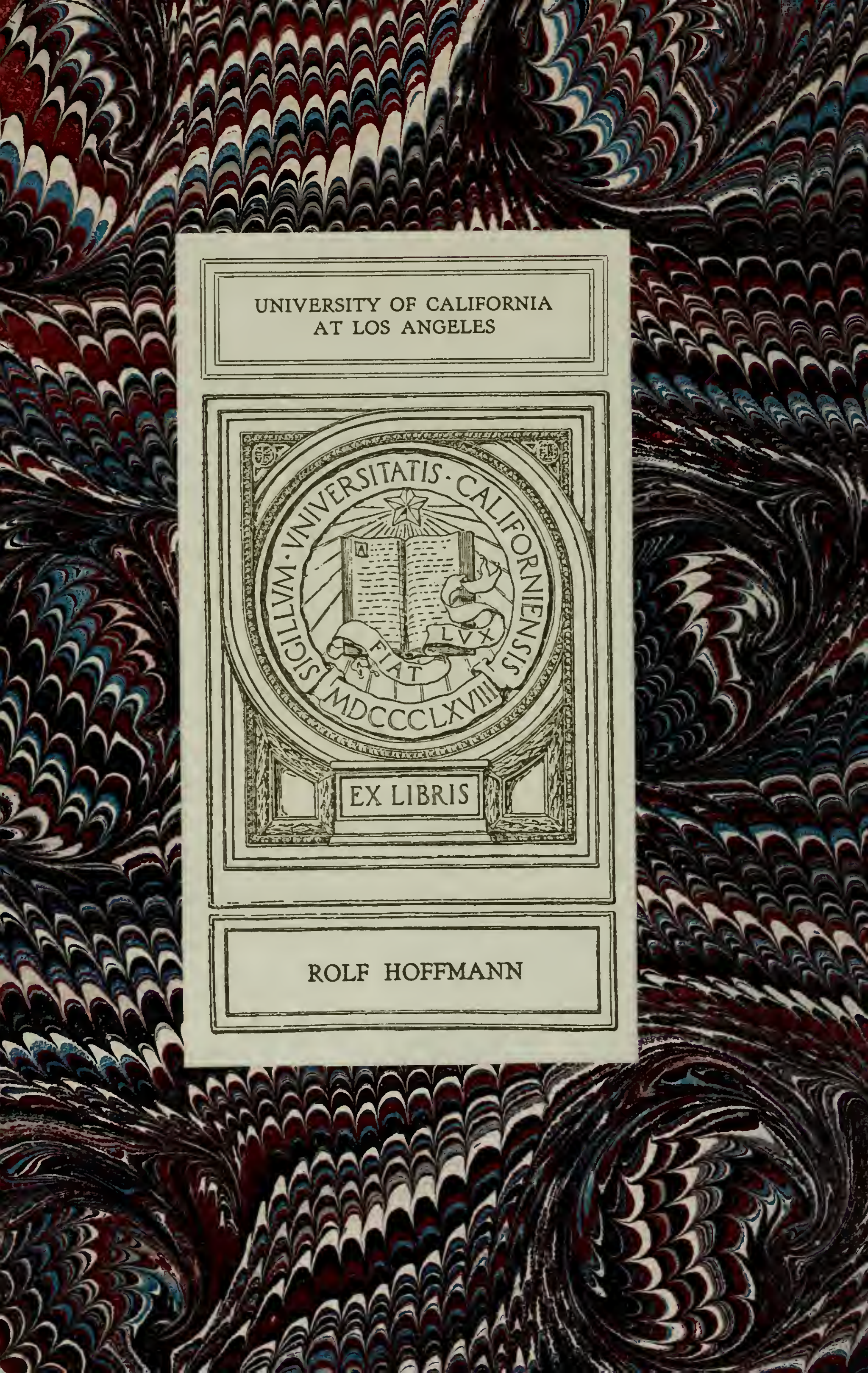

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 156 102 6


UNIVERSITY OF CALIFORNIA
AT LOS ANGELES
SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS
ROLF HOFFMANN



GESCHICHTE

DER

ITALIENISCHEN MALEREI

VON

J. A. CROWE & G. B. CAVALCASELLE.

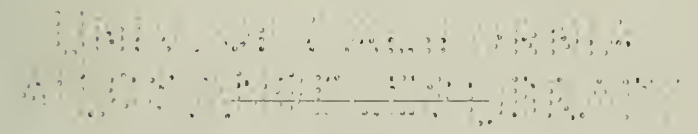
DEUTSCHE ORIGINAL-AUSGABE

BESORGT VON

Dr. MAX JORDAN.

DRITTER BAND.

(MIT 7 TAFELN, IN HOLZ GESCHNITTEN VON H. WERDMÜLLER, UND EINEM INDEX ÜBER BAND I—III.)



LEIPZIG
VERLAG VON S. HIRZEL.
1870.

VORREDE DER VERFASSER.

Die Kunstforschung erweitert unablässig das Gebiet unseres historischen Wissens. Durch ganz Italien wird emsig gesammelt, in den Archiven der Städte, der Notare und der Bruderschaften. Vorzugsweise wichtig geworden sind die Resultate dieser Forschungen für eine richtigere Beurtheilung der florentinischen Schule, die den Hauptinhalt dieses Buches bildet. Bei der deutschen Bearbeitung, welcher sich unser verehrter Freund Max Jordan unterzogen hat, hielten wir es bisher nicht für nothwendig, einzelne Abänderungen und Zusätze, die unsrerseits zu machen waren, besonders hervorzuheben. Jetzt beim Erscheinen dieses III. Bandes glauben wir es um so mehr geboten, solche Abänderungen und Zusätze zu bezeichnen, als nicht allein eine grosse Anzahl neuer Bilder von uns gesehen und geprüft worden ist, sondern auch das Urtheil über Leben und Charakter zweier hier behandelter Künstler infolge der Auffindung neuer Urkunden wesentliche Veränderung erfahren musste. Wir hatten uns in der englischen Originalausgabe bemüht, Fra Filippo's Ruf dadurch zu retten, dass wir hervorhoben, er könne nach der Weise seiner Zeit frei gelebt und doch die Gesetze der Moral nicht in unge-

wöhnlichem Maasse verletzt haben; wir nahmen an, er würde nicht durch die Gunst der Medici zu geistlichen Würden emporgestiegen sein, wenn er als Kaplan eines Klosters ein Mädchen in demselben verführt hätte. Auch glaubten wir nicht, dass Filippino Sohn eines Mönches gewesen sei. Wir hatten dem Fra Filippo und den Medicäern zu viel Ehrbarkeit zugetraut. Jetzt wissen wir Genaueres über das Leben dieses Malers. Wir kennen sein Verhältniss zu Filippino's Mutter Spinetta Buti, und unsere Anschauung über beide Meister ist nach diesen Richtungen eine andere geworden.

Nicht uninteressant sind weitere Thatsachen, die bisher unbekannt waren und in dem hier vorliegenden Texte eingefügt sind, z. B. Geburts- und Todes-Daten einzelner Maler, von denen unrichtige oder gar keine Nachrichten vorlagen.

Ganz neues Licht wird auf das Leben Baldovinetti's geworfen durch die Auffindung seines Tagebuches, welches auch Aufschlüsse über mehrere seiner Zeitgenossen gibt. Die Fresken in der Kirche S. Apollonia zu Florenz lehren uns den Andrea del Castagno als Meister in der Perspektive kennen. Fra Diamante, Gehilfe des Fra Filippo, gesellt sich jetzt zu den Künstlern, die in der sixtinischen Kapelle zu Rom unter Sixtus IV. arbeiteten, und Jacopo del Sellaio erscheint zum ersten Mal als der Maler eines bekannten Bildes. Das Material über die toskanischen Meister, von denen drei unter dem Namen Rafael bekannt waren, musste neu geprüft werden, um Bilder verschiedenen Stils, die doch von derselben Hand sind, sämmtlich als Werke von Raffaellino del Garbo zu registriren. Das Leben des Letzteren selbst konnte durch neue Daten bereichert werden. Auch die feste Zeitbestimmung über die Entstehung der bedeutendsten Bilder Cosimo Rosselli's, sowie das Verhältniss des jungen, später als Fra Bartolommeo bekannten Malers zu Cosimo wird ebenso wenig werthlos erscheinen, wie die neuen Quellen, die für das Leben Melozzo's entdeckt sind.

Wir verwahren uns gegen den Gedanken, dass nicht auch diese Verbesserungen im Laufe der Zeit einer neuen Revision bedürftig sein werden. Noch ist auf dem Gebiete der Kunstgeschichte Vieles dunkel und unsicher, und solche Ueberzeugung mahnt zur Vorsicht und Bescheidenheit. Aber was mit dem vorhandenen Material zu thun möglich war, hoffen wir geleistet zu haben.

April 1870.

J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle.

Dem Vorwort der Verfassser habe ich meinerseits nur wenige Bemerkungen hinzuzufügen. Der III. Band schliesst mit Behandlung der Hauptvertreter des florentinischen Quattrocento und umbroflorentinischer Zeitgenossen den Stoff ab, welchen die beiden ersten Theile des englischen Originalwerkes umfassen. Nur im XI. Capitel (die Maler mit dem Namen Rafael) sind infolge der veränderten Sachlage Partien aus dem Text des III. englischen Bandes herübergenommen und dieses Capitel selbst als besonderer Abschnitt behandelt, sodass den ursprünglichen 15 (II., X—XXIV) hier 16 Capitel entsprechen.

Ausser den oben angedeuteten tiefgreifenden Umgestaltungen sind zahlreiche Erweiterungen hinzugekommen, welche nach gleichen Gesichtspunkten wie beim I. und II. Band der deutschen Ausgabe besonders auf Bereicherung der Einzelheiten in den Bilderbeschreibungen und der Literaturnachweise gerichtet waren. Der Umfang des Werkes jedoch legte auch der deutschen Bearbei-

tung die Pflicht auf, sich streng in den Grenzen der Aufgabe zu halten, wie sie das englische Original feststellt.

Beigegeben wurde ferner ein Index über sämmtliche drei Bände. Derselbe verzeichnet die besprochenen Kunstwerke unter den Orts- und Künstlernamen, aber in fortlaufender alphabetischer Folge, wodurch die Benutzung vereinfacht werden sollte. Die zerstreuten Textberichtigungen und Nachträge finden auf diese Weise übersichtliche Einordnung. — Wenn daneben die Auswahl der Illustrationen sparsamer gehalten ist, so rechtfertigt sich diess dadurch, dass mit den weiteren Fortschritten der Darstellung die allgemein zugänglichen Hilfsmittel der Anschauung immer zahlreicher werden.

Leipzig, Ostern 1870.

Dr. Max Jordan.

Inhaltsverzeichniss.

Dritter Band.

Florentinische Schule des XV. Jahrhunderts.

Cap. XVI. Seite

VERZEICHNISS

der Abbildungen zum III. Bande:

DRITTER BAND.

FLORENTINISCHE SCHULE DES XV. JAHRHUNDERTS.

ERSTES CAPITEL.

Brunelleschi, Ghiberti, Donato.

Den Ausgang des 14. Jahrhunderts charakterisirt in Italien ein im öffentlichen wie im Literaturleben wahrnehmbares Sinken der allgemeinen Kultur. Der Genius des von Petrarca und Boccaccio verherrlichten Idioms verliert sich in einer Masse seelenloser Scribenten, welche wol noch die äusserliche Geberde, aber nichts mehr vom Geiste der Vorgänger bewahren. Das 15. Jahrhundert bezeichnet dagegen ein Wiederaufleben der Bildung und das Neuaufflammen der heiligen Gluth, die seitdem nie wieder erloschen ist. Die bildende Kunst, vom Wellenschlage des geistigen Lebens abhängig, ward neuer ästhetischer Anschauungen inne: Brunelleschi gab der Architektur Maasstab und Verhältnisse der Römer zurück und erweckte ihre Gesetze und Ordnungen aufs neue. Gleichzeitig richtete er sein Augenmerk auf die Bildhauerei, und der lebenzeugende Anstoss wurde alsbald fühlbar. Ghiberti setzte seine ganze Kraft daran, in das Wesen der classischen Vorbilder einzudringen, wie er denn auch die damaligen Antikenfunde mit frischem Blick verfolgt,[1] und in Donatello wurde die Kunst der Alten in eigenthümlicher Weise wieder produktiv lebendig.

[1] Vgl. dessen Commentar bei Vasari I. Albertini (Memoriale. s. Band II. Anhang) kennt noch etliche Antiken in der Casa Ghiberti, z. B. eine Marmorvase, die Ghiberti aus Griechenland hatte herüberbringen lassen. Auch Vasari (III, 120) erwähnt etliche Torso's oder wie er sagt: „anticaglie“ von Marmor und Bronze im Nachlass des Künstlers.

Die Lebensgeschichte dieser drei grossen Reformatoren zu erzählen, läge ausserhalb unserer Aufgabe. Aber ihr Einfluss auf Zeitgenossen und Nachfolger ist so gewaltig, dass wir wenigstens einen Blick auf ihre epochemachenden Werke werfen und die Richtungen und Eigenthümlichkeiten andeuten müssen, welche ihr Streben ausdrückt. Filippo Brunelleschi steht, allem Zeitabstand zum Trotz, noch heute als ein ausserordentliches Genie da. Er war im letzten Viertel des 14. Jahrh. geboren,[2] und sein Vater hatte ihn für das Studium der Jurisprudenz oder der Medicin bestimmt. Aber der eingeborene Trieb brach sich anderen Weg; er führte ihn in die Werkstatt eines Goldschmiedes, wo er sich alle zeitüblichen Fertigkeiten und Kenntnisse aneignete. Durch die nämliche Laufbahn, auf welcher Verrocchio und Lionardo die höchsten Ehren als Maler, Bildhauer und Techniker erlangten, ist Brunelleschi der grösste praktische Architekt seines Jahrhunderts geworden, und da ihn die Umstände bestimmten, einem der vielen Fächer, in denen er heimisch war, sich ausschliesslich zu widmen, gab er mit der Zeit die Zeichenkunst, die perspektivischen Arbeiten und die Skulptur auf, um sich dem einträglicheren Studium zu widmen, in welchem er zugleich alle Nebenbuhler hinter sich liess.

Jedem Leser von Vasari's unschätzbaren Biographien wird Brunelleschi's Bemerkung über den Krucifixus von Donatello im Gedächtniss geblieben sein. „Du hast einen Bauer gekreuzigt“,[3] sagte er ihm, und meisselte dann, um den Sinn seines Tadels deutlich zu machen, eine Figur nach seiner Erfindung, die den Bildhauer überzeugte, dass er mit den eigenen Waffen geschlagen sei. Diese Arbeit, noch heute in S. Maria Novella in Florenz zu sehen, lehrt, dass dem Filippo zwar der adäquate Geschmack für die Aufgabe abging und dass er nicht in den Idealtypen christlicher Vorstellung zu Hause war, aber nichtsdestoweniger die Nothwendigkeit empfand, Züge und Gestalt des Heilandsbildes zu ver-

[2] Sein Geburtsjahr ist 1379 und er starb am 16. April 1446. s. Tavola alfabetica zu Vasari. ad litt. B.

[3] Vasari III, 198 und 246.

edeln, und dabei bekundet er natürlichen Fortschritt in der Wiedergabe des Fleisch- und Muskellebens. Ohne Frage war er eine edlere Natur als sein handfester Freund, unbewegt von dem materialistischen Zuge, der von der Schwelle des neuen Jahrhunderts weht; auf seinem Scheitel lag noch ein Strahl der religiösen Weihe, die dem damaligen Florenz nicht ganz entschwunden war.

Ehe er das Bildhauerwerkzeug niederlegte, concurrirte er für Lieferung der Pforten des Baptisteriums, und wer das ihm zugeschriebene Bronze-Relief in den Uffizien mit demjenigen vergleicht, welches von Ghiberti herrühren soll, wird die Schwierigkeit der Entscheidung empfinden, welches von beiden das grössere Talent erkennen lasse. Man darf mit gutem Gewissen erklären, dass Brunelleschi's Arbeit in Conception und Ausführung streng künstlerischen Anforderungen in höherem Grade entspricht, als die des Ghiberti, welche ihrerseits mehr auf das Wohlgefällige abzielt.[4]

Lorenzo Ghiberti, welcher die toskanische Malerei den Leistungen der alten Griechen gleichschätzte, hat sich ursprünglich offenbar auch dieser Kunst zugewendet.[5] Er wählte sie vielleicht aus dem Grunde, weil er nicht willens war, mit seinem Vater zu wetteifern. Allein der Ausfall der Concurrenz um die Thüren von S. Giovanni änderte seinen Entschluss wieder und er legte sich dennoch auf die Skulptur.[6] Die Art und Weise, wie er die ersten Thürfelder gemeinschaftlich mit seinem Vater Bartoluccio ausgeführt hat, macht die Neigung zur Einführung malerischer Elemente in die Basrelief-Technik kenntlich, eine Neuerung, die bald Entsprechendes in der Malerei hervorrief.[7]

---

[4] Brunelleschi's Relief ist N. 392, Ghiberti's N. 391; beide haben das Opfer Isaak's zum Gegenstande. Nach Albertini (Memor. a. a. O.) diente das des Brunelleschi einem Marmoraltar in S. Lorenzo zu Florenz als Schmuck.

[5] s. Comment. bei Vasari I, XXII. Ghiberti ist 1378 geb. und starb am 28. Novemb. 1455. Tav. alfab. s. l.

[6] Vasari (III, 103, 4) nennt auch den Donatello unter den Bewerbern um die Thürreliefs und beschreibt sogar den Entwurf, welchen er eingereicht habe; aber diese Angabe wird durch kein Dokument gestützt, und überdiess wissen wir, dass Donato im Jahre der Concurrenz, 1401, erst 17 Jahre alt war. Vgl. die Einkommen-Taxe Donatello's bei Gaye, Carteggio 1, 120—23.

[7] Trefflich ist diese Phase in Ghiberti's Kunst von Rumohr (Forschungen II, 230 ff.) beleuchtet.

Giovanni Pisano hatte bereits seinen Skulpturen, wie z. B. den jetzt auseinander genommenen Kanzelreliefs zu Pisa,[8] einen malerischen Charakter gegeben, der dem Niccola noch fremd war. Diese Neigung nun ist auf Ghiberti's erster Thüre stark ausgesprochen, wobei er, getreu den grossen giottesken Maximen, jedes einzelne Stück sauber, wenn auch nicht immer in der gehörigen Unterordnung unter ein bestimmtes gemeinsames Gesetz durchführt. Selbst mit Andrea verglichen bleibt ihm der Vorzug, obgleich er, wie Giovanni Pisano, zuerst und hauptsächlich auf Handlung bedacht ist.[9] An der Energie der Bewegung, welche seine Evangelisten und Kirchenväter auf den unteren Streifen der Thürflügel haben, kann man erkennen, dass der Trieb nach Handlung sich über die vornehmsten Forderungen statuarischer Kunst, Würde und Gewichtigkeit, zuweilen hinwegsetzte, und dieser Zug Ghiberti's ist es, der alsdann bei seinem Gehilfen Donatello, z. B. an dessen Kanzelschmuck in S. Lorenzo zu Florenz, in der Uebertreibung auftritt.[10] Wie die Florentiner dieser Richtung folgend endlich bei Michel Angelo anlangten, der in dem Jeremias der sixtinischen Kapelle den Sieg der physischen Kraft über die Idealität der Formen ausspricht, steht jedem Beobachter vor Augen. Bemerkenswerth aber ist, dass die Kunst, indem sie so aufs neue mit der Ueberlieferung Giovanni Pisano's Fühlung hielt, von Giotto's Einfluss schon Vieles überwunden hatte. Woran es diesen Bronzen des Ghiberti fehlt, das ist die grosse Gesetzmässigkeit des innern Gleichgewichtes und der Raumvertheilung. Sie offenbaren die Anwendung umschreibender Mittel, um dem Beschauer trotz des Mangels derjenigen Vollendung, die nur aus dem Zusammenwirken aller wesentlichen Stilerfordernisse hervorgehen kann, dennoch denselben Eindruck zu geben. Vermöge dieser Eigenthümlichkeit wiederholt Ghiberti in seiner Kunstsprache den Fehler, der dem Masaccio als Maler anhing; nur Geister, wie Uccelli, Mantegna oder Piero della Francesca in der Schwester-

---

[8] Vgl. Band I. S. 123.

[9] Diess zeigt die Geburt Maria's und die Verkündigung auf der ersten Thüre; beide Reliefs erinnern an Giovanni.

[10] Man vgl. u. a. den Evang. Johannes. der sinnend das Kinn in die hohle Hand stemmt.

kunst waren, hätten die Skulptur innerhalb der Grenzen positiver wissenschaftlicher Principien zu halten vermocht.[11]

Betrachtet man die zahlreichen Statuen Ghiberti's, welche vor Vollendung des ersten Thürenpaares gearbeitet sind, so nimmt man an der Bronzefigur des Evangelisten Johannes in Orsanmichele bei Strenge und Herbigkeit doch Fortschritt in der Formenwiedergabe wahr;[12] sein heiliger Stephanus zeigt dieselben Eigenthümlichkeiten, hat aber nobleren Ausdruck, wenn auch die Gestalt als solche in den reichen verzierten Kleidern zu sehr versteckt wird, ohne dass in der Aufgabe eine Aufforderung dazu läge.[13] Daneben ist der Matthäus, den zwar Ghiberti geliefert zu haben erklärte, für den aber Michelozzo, sein Genosse, Theilzahlung erhielt, von grösserer Freiheit der Bewegung, besser drapirt und moderner im Machwerk.[14]

1424 wurden die ersten Thüren vollendet und Ghiberti bekam Auftrag auf die zweiten, die bis 1452 in Arbeit blieben.[15] Ihre Schönheiten haben wiederholt eingehende Würdigung erfahren, am günstigsten von Rumohr,[16] minder beifällig u. a. von Reynolds. Es ist unleugbar, dass die Fehler, welche dem ersten Thürpaare anhaften, beim zweiten reichlicher wiederholt worden sind, und dass Ghiberti endlich dahin kam, die wahren Gesetze des Basreliefs durch einen malerischen Stil zu umgehen, welcher es beim Beschauer auf Täuschung durch Linearperspektive absah.[17] So gross die Kunst ist, womit der Bildhauer hier

---

[11] Am vollendetsten nach den Erfordernissen der Basreliefkunst und nach Giotto's Compositionsregeln dürfen wol die Kreuzigung und die Verklärung gelten. In der Verkündigung überwiegt die Handlung das Gleichmaass, und Aehnliches gilt auch von den Darstellungen der Geburt und der Anbetung der Könige.

[12] Die Figur ist 1414 entstanden, s. Ghiberti's Tagebuch b. Baldinucci, Opere V, 40.

[13] Vas. III, 110.

[14] S. Ghiberti's Comment. b. Vas. I. XXXII. Ueber die Forderung des Michelozzo Michelozzi vgl. dessen Einkommentaxe, Gaye, Carteggio I. 117. Er selbst nennt sich Ghiberti's Gehilfen u. die Statue war bei Ghiberti bestellt. Darüber s. die Urkunde d. d. 26. Aug. 1419 b. Baldinucci a. a. O. V, 44. — 1421 meldet Ghiberti, dass die Figur im Guss misslungen sei und er sich bereit erkläre, sie auf eigene Kosten neu giessen zu lassen; Urkunde darüber ebendaselbst V, 51. Im Jahre 1422 erhält er als Restzahlung für das Werk 650 Goldfl. ibid. 52.

[15] Sie wurden zwar 1447 fertig, aber erst 1452 vergoldet.

[16] Forschungen II, 230 ff.

[17] Die gleiche Tendenz begegnet uns bei den Reliefs am Denkmal des heil. Zenobius in S. Maria del Fiore zu Florenz, die i. J. 1439 bestellt waren. Gaye I. 543.

die Pläne seiner Figuren wechselt, und so reizvoll viele einzelne Episoden sind, dennoch finden wir keine einzige Darstellung, in welcher die einfachen Eigenschaften, welche die Würde der plastischen Kunst verlangt, vollständig beobachtet wären. Massenhaftigkeit der Figuren und ihre ungenügende Einfügung in Beiwerk und Hintergründe sind charakteristische Eigenthümlichkeiten des Werkes und bezeichnen den Gegensatz zu Giotto's Compositionsweise, welcher die Fernen auf seinen Bildern stets unterordnet; daneben eine Anwendung der Linearperspektive auf die plastische Kunst, welche jedenfalls ungewöhnlich, vielleicht sogar entschieden unziemlich ist, aber zugleich ausserordentliche Vervollkommnung im Formenausdruck und eine Fertigkeit in Erfindung und Anwendung von Ornamenten, Früchten, Guirlanden, Vögeln in naturgerechter Auffassung, die bis heute weder übertroffen noch erreicht worden ist. Wiefern die Produktivität in dieser Richtung dem Ganzen geschadet hat, indem sie die eigentliche Figurencompositionen in Schatten stellt, muss jeder Beschauer nach eigenem Urtheil entscheiden. Vasari, welcher allenthalben der modernen Kunst den Vorzug vor der älteren gibt, stellt das zweite Thürenpaar Ghiberti's über das erste, und Rumohr pflichtet ihm darin bei. Uns dünkt dagegen, dass die erste Arbeit echten Stilerfordernissen besser entspricht als die zweite, deren Darstellungen man als „Erzgemälde“ bezeichnen darf. —

Dieselbe Zeitgenossenschaft, welche die holde Kunst Angelico's, den männlichen Genius Masaccio's, die Meisterschaft und Feinheit Brunelleschi's und Ghiberti's genoss und zu würdigen wusste, fand nun auch an der rauheren Stimme Donatello's höchstes Wohlgefallen.[18] Ihn zeichnet kecke Energie, hitzige Complexion, nachlässige Lebensart aus, welche den Finessen der Kultur offen Hohn sprach; der Psycholog, der sein Leben, und der Kritiker, der seine Werke studirt, begegnen sich im Gesammtresultate. Kunst- und Lebensstil spiegeln sich trefflich in der Anekdote von seiner Begegnung mit Brunelleschi ab. „Behalte du“, sagte Donato, „die Fähigkeit, den Heiland zu zeichnen,

---

[18] Sohn des Niccolo di Betto Bardi, geb. 1386, gest. 1468.

ich bleibe bei meinen Bauern".[19] Aber er war darum nichts weniger als eine gemeine Natur. Mochte auch dem kräftigen Pulse seines Blutes, der fieberhaften Beweglichkeit seiner Hand die Erfindung milder Idealtypen und vornehmer Formen versagt sein, umso mehr wusste er allem, was er unternahm, das Gepräge der Ursprünglichkeit und der elementarischen Gewalt aufzudrücken. Der Einfluss dieses Mannes auf die zeitgenössische Kunst war ungeheuer, weit über die Grenzen Italiens hinaus ging sein Ruhm und als Ahne Michelangelo's steht er unter den ersten Namen der Kunstgeschichte. Denn wie hoch auch Michelangelo die Feinheit Ghiberti's schätzen mochte, dessen Thüren er würdig achtete, den Eingang zum Paradiese zu hüten, sein eigener Stil hat sich an Donatello erzogen und die ganze Physiognomie seiner Kunst lässt in den wesentlichen Zügen den derben Landsmann aus der früheren Generation wiedererkennen.

Aus allen Arbeiten Donatello's sprüht jenes Geistesfeuer, wofür die Italiener den Ausdruck „furia" gebrauchen. Seine Herrschaft über die Mittel war keineswegs gewöhnlicher Art, ihm weit mehr als dem Ghiberti gebührt der Ruhm, den Stil erzeugt zu haben, welchen Vasari „modern" nennt.[20] Dass Ghiberti und

---

[19] Vas. III, 247.

[20] Ein jüngerer Zeitgenosse, Ugolino Verino in seinem versificirten Lobe von Florenz (de illustratione urbis Florentiae libri tres, Lutetiae (Paris) 1583), zuerst herausgeg. v. Germanus Avdebertus Aurelius mit einem Gedicht an Königin Katharina v. Medici, und in emendirtem Neudruck von Joan. Bapt. Landinus Florentiae 1636, charakterisirt den Brunelleschi, Ghiberti Donatello und Desiderio da Settignano folgendermaassen:

Spiret ebur Phidiae, pariterque loquentia saxa,
Si tamen Hetrusci cernas spirantia signa
Donati, cui des, ignores praemia palmae.
Praxiteli Desiderius non cedit: at illum
Improba florentem ah primis mors abstulit annis.
Spirantes postes, orbis spectacula rara,
Quae sunt angelici circum delubra Johannis,
Nemo satis spectare potest; ex aere rigenti
Syllani scultoris opus; veterumque Pelasgum
Ad Florentinos fingendi gloria cessit.
Virginei cernas si saxa Ligustica templi
Et varie pulchro depicta emblemata nexu,
Jam Mausolei poteris meminisse sepulchri,
Signaque marmoreae stupidus miraberis arcis.
Nunquid daedalea mirabilis arte Philippus;
Cuius tam vastus templi supra aethera fornix
Surgit opus: quod iure potes super omnia ferre,
Si septem vel plura licet miracula ponas.

Vgl. A. Springer, Bilder aus der neuen Kunstgesch. S. 64 ff.

Brunelleschi grossen Antheil an dieser neuen Weise haben, steht ausser Frage; schon weil es nicht anginge, die Kunstrevolution, die sie hervorrief, von einem einzigen Urheber abzuleiten; aber Donatello war am wirksamsten dabei. Der Einfluss des Studiums antiker Vorbilder zeigt sich an ihm entschiedener, als an Ghiberti. Mit Staunen betrachtet man noch heute den classischen Wurf derjenigen seiner Arbeiten, welche griechische Motive enthalten und in griechischem Geschmack behandelt sind,[21] und selbst an Gegenständen aus der biblischen Geschichte ist derselbe Zug, wenn auch minder ausgeprägt, erkennbar. Nehmen wir von den vielen Statuen des David, die Donatello machte, diejenige im Museo Nazionale zu Florenz,[22] so müssen wir Vasari durchaus beistimmen, wenn er die fleischige Lebendigkeit desselben bewundert. Die Bewegung wetteifert an Elasticität mit der Wirklichkeit; man darf getrost aussprechen, dass kein Produkt der ganzen Renaissancezeit, vom 14. Jahrh. bis zu Michelangelo, grössere Achtung verdient, denn keins bringt die Kunstprincipien der Griechen ebenbürtiger zur Erscheinung. Den linken Fuss auf das behelmte Haupt des Goliath setzend, in der rechten Hand ein langes Streitschwert haltend, die linke mit dem Stein in die Hüfte gestemmt, steht der jugendfrische Kämpe lebensgross und bis auf die Beinschienen völlig nackt da. Eine flache Pickelhaube wirft breiten Schatten auf die Stirn, die sich in classischem Profile fortsetzt, üppig spielen die Locken um den Nacken; wundervolle Harmonie herrscht im ganzen Umriss. In dieser Einzelfigur vereinigt Donatello in der That Naturwahrheit und Noblesse des Ausdrucks und der Züge, keusche Form mit Breite und leichtem Fluss der Modellirung. Dank einer glücklicheren Gemüthsstimmung, als sie ihm zu anderen Zeiten eigen war, scheint ihm hier gelungen zu sein, das Ungestüm seines Naturells zu bändigen und

[21] S. z. B. die bronzene Patera aus Casa Martelli zu Florenz, jetzt im Kensington-Museum in London, wobei jedoch nicht verschwiegen werden darf, dass bei diesem Werke noch Zweifel über die Autorschaft Donatello's bestehen.

[22] Im Palazzo des Podestà (Bargello) N. 40, früher in d. Uffizien. Vgl. Vas. III, 252. Der David gehörte ursprünglich dem Cosmo von Medici, dessen Söhne Lorenzo und Giuliano ihn 1476 für 150 fl. verkauften. s. Gaye, Carteggio I, 572.

die lodernde Gestaltungslust durch Weisheit zu regieren. Man mag wünschen, dass er diese Selbstbescheidung immer angewendet hätte, statt so oft in derben Realismus zu verfallen, aber man ist ihm höchstes Lob schuldig für solche Werke, in denen er die stolzesten Gaben zur Schau trägt, deren sich ein Bildhauer rühmen mag. Formungskraft, Charakter und Einzelheiten stehen bei dieser Davidstatue in völligem Einklang, und wäre von allen Arbeiten Donatello's nichts auf uns gekommen als sie, wir würden auf Grund dieses einen Zeugnisses berechtigt sein, ihn den besten Bildhauer seines Landes zu nennen.

Von den Figuren, auf die man sich in der Regel bezieht, um Donatello's Fähigkeit zu beweisen, ist der heilige Georg von Orsanmichele am bekanntesten. Fest auf beiden Füssen stehend, die Hände auf Ober- und Seitenrand des Schildes legend, der ihn bis zur Hüfte deckt, erscheint er vollkommen sicher und geruhig. Ein Relief, das den heiligen Helden in der Begegnung mit dem Fürsten der Finsterniss zeigt, sckmückt die Fussleiste der Nische, welche die Statue ursprünglich einnahm, und sie bietet ein treffliches Specimen für das, was Vasari „die moderne Weise" nennt. Die Handlung ist mit solchem Nachdruck, die Formen so fleischig vorgetragen, dass man an die Bleistiftstudien Lionardo's da Vinci erinnert wird. Daneben lehrt die feine Bearbeitung des Marmors und die anmuthige Charakteristik der knieenden Figur, wessen der Künstler fähig war, wenn er den Ueberschwang seines Geistes im Zügel hielt. Selbst Michelangelo hätte die grossen Gewandflächen, welche den Gewappneten theilweise bedecken, nicht vollendeter darstellen können; und darin liegt ein Hauptmerkmal von Donatello's Stilgrösse.

Häufig allerdings vernachlässigt er die Vollendung des Ganzen zu Liebe der Details; aber an diesen Einzelheiten gewahren wir nicht selten einen ungemeinen Fortschritt. Schon die Art, wie er seine Figuren kleidet, bekundet reformatorischen Sinn. Während Ghiberti einfach die Fülle überflüssiger ausstaffirter Gewänder beibehält — sodass zuweilen seine Gestalten nur wie Gestelle erscheinen, an denen er eine Tunika aufhängt, — während also der grosse Meister der Baptisterienportale die strengen Geschmacks-

gesetze der Giotto und Orcagna verletzt, macht uns Donatello mit seinem gewaltigen Instinkt für Plastik stets fühlbar, dass unter den Kleidern ein menschlicher Körper lebt und athmet, und er findet die rechten Ausdrucksmittel der statuarischen Kunst, indem er die verhüllten Formen stets durchwirken lässt und die Glieder durch richtig angebrachte Gürtel oder Spangen fesselt. Die Oberfläche des Fleisches gibt allenthalben zu erkennen, dass die Knöchel richtig funktioniren: die Innenseite derselben zeigt naturgemäss Hautfalten, während Ausdehnung oder Ruhe der oberen Seiten durch breite, massige Flächen bezeichnet ist, ganz den Gesetzen entsprechend, welche Lionardo nachmals in einem seiner Traktate aufstellt. Aber diese hervorragenden Eigenschaften treten nicht wie bei ihm auf, und man muss bekennen, dass er gelegentlich in Conventionalismus verfiel, den Blick für die nothwendige Einfachheit verlor und seine Gewänder mit unnöthigem Detail belud. Selbst der grössere Genius Michelangelo's ist nicht ganz frei von diesem Vorwurfe, aber wenn bei ihm auch zuweilen conventionelle und ungewählte Motive begegnen, so ist er dafür vor den Irrthümern sicher, denen sein Vorgänger häufig Tribut zahlt.

Die mächtigen strengen Gestalten des Petrus und Markus in Orsanmichele (nach 1411), des sogenannten „Zuccone" (Kahlkopfs) und anderer Evangelisten an der Westseite des Glockenthurms am florentiner Dom sind ebensoviel Zeugnisse von den künstlerischen Eigenschaften, die wir bei Donatello vereinigt sehen. Ist auch nicht zu leugnen, dass die Statuen am Campanile den Räumen, die sie füllen sollen, nicht ganz so geschickt eingepasst sind, als es hätte geschehen können, seine schwache Seite war diess gleichwol durchaus nicht. Vasari erzählt sehr hübsch, wie Donatello Recht behielt, als er den Markus für Orsanmichele seiner Meinung nach sehr zweckentsprechend, allein zur Unzufriedenheit des Rathes der Linaiuoli ausgeführt hatte, und seine Besteller dadurch überzeugte und zur Bewunderung hinriss, dass er die Statue, die sie erst am Boden liegend gesehen, unverändert in die dazu gehörige Nische stellte.[23] Ob Donatello das Verständ-

[23] Vasari III, 249 f.

niss der optischen Bedingungen dem Brunelleschi verdankte oder seinem unmittelbaren Studium der Antike, können wir nicht entscheiden, jedenfalls war es ihm in hohem Grade eigen, und von der Kunst, seine Formen so zu behandeln, dass sie aus gewissem Abstand und in bestimmter Höhe gesehen wie natürlich erschienen, hat er in dem Markus von Orsanmichele eine Probe geliefert, die von wenigen Bildhauern übertroffen worden ist.

Und diess war nicht die einzige Schwierigkeit der Technik, die Donatello empfand und bemeisterte. An den Vorderseiten der Kanzel vorm Dome zu Prato (bestellt 1434), auf deren convexer Fläche ein heiterer Kinderreigen gemeisselt ist, bewährt er sein geniales Talent für Basrelief in einer Weise, die ihn als den grössten italienischen Künstler dieses subtilsten Faches erscheinen lässt. Zugestanden, dass er die Flachheit der Erhebung bis zum Aeussersten trieb, immerhin steht er in dieser Tendenz sowol wie im Erfolge einzig da. Es ist nicht vonnöthen, neben den bisherigen auch dieses Beispiel zu betonen, um zu überzeugen, wie unerschöpflich der Einfluss war, den griechische Vorbilder auf Donatello ausübten. — Wendet man sich zu anderen seiner Arbeiten, so wird man auf Schritt und Tritt des nicht geringeren Vortheils inne, welchen ihm das Studium der Thiernatur gewährte. Die Reiterstatue, welche die Paduaner ihrem 1443 gestorbenen Generalcapitän Gattamelatta errichteten, offenbart, dass Donatello in der Zeichnung des Pferdeleibes ebenso sicher war wie in der Beherrschung der Menschengestalt. Er und Verrocchio theilen sich in den Ruhm, als Bildner von Reiterstatuen unter allen italienischen Plastikern der Antike am nächsten gekommen zu sein. —

Wenn in diesen kurzen Zügen versucht worden ist, die Eigenschaften eines epochemachenden Bildhauers zu charakterisiren, so erfordert die Unparteilichkeit, dass wir neben den bereits gelegentlich berührten Mängeln noch einige andere aufführen. Wohlerwogene Wahl der Typen ist Donatello's Sache nur selten. Er verfällt vielmehr oft genug in den Fehler der Nachlässigkeit, plumpe und gemeine Formen zu bieten, bei denen die überlebendige Action der Muskeln und Gliedmassen nicht genügt, die unedle

Natur des dargestellten Gegenstandes vergessen zu machen. In Gestalten von bäurisch unflätiger Erscheinung opfert er zu häufig allen Idealismus den Einzelheiten auf. Zu den Hauptzügen der Kunst, wie sie Giotto neu belebte, gehört eine weihevolle Innerlichkeit religiöser Empfindung. Wir sehen diesen Zug allmälig in dem Maasse schwinden, in welchem die wiedererwachende Wissenschaft sich auf das Studium der alten Sprachen und der heidnischen Philosophie warf. Viele Künstler indess behalten die ausschliessliche Behandlung religiöser Gegenstände bei, unter ihnen besonders Ghiberti. Im Gegensatz dazu gibt nun Donatello ganz eigentlich Nachahmungen antiker Gottheiten und mythologischer Symbole. Von der Idee der Göttlichkeit des Menschensohnes war er so wenig durchdrungen, dass er naturgemäss fehl ging, wenn er einen Gegenstand wie die Kreuzigung vornahm. Mit vollem Fug tadelte ihn Brunelleschi darum. Das betreffende Werk existirt noch heute in der Cappella Bardi zu S. Croce in Florenz und zeigt uns nicht bloss die realistische Wiedergabe einer niedrigen Natur, sondern auch die Schaustellung einer unfertigen Gestalt, einen knochigen und muskelharten Akt mit grossem Kopf und schwachem Oberkörper. Fast dasselbe gilt von dem Krucifixus im Santo zu Padua.[24] Und Donatello's Schwäche offenbart sich nicht bloss, wenn er, wie in dem genannten Falle, aufgefordert war, höchste Idealität der Form und religiöses Bewusstsein zum Ausdruck zu bringen, ihm ist ebenso versagt, sinnige oder gelassene Stimmungen in der menschlichen Figur abzuspiegeln. So ist seine Magdalena in der florentiner Taufkapelle nur die durch Leiden abgemagerte Hülle, in jedem Sinn unweiblich, ohne eine Spur des eigenthümlich wehmüthigen Reizes, der auch ein durch Seelenangst und Busse niedergebeugtes Menschenbild noch anziehend macht. Wie weit der Meister zu Zeiten sich weiser Mässigung entschlagen konnte, davon geben die aufgestörten, grotesken Gruppen der Reliefs an den Kanzeln von S. Lorenzo zu

[24] In S. Antonio zu Padua befinden sich noch eine gute Anzahl Arbeiten Donatello's, die in den Zeitraum zwischen 1444 und 50 fallen: eine Maria mit Kind, ein Franciskus, Antonius, Daniel und Justina, sämmtlich, wie das Krucifix, lebensgrosse Bronzefiguren von bewunderungswürdiger Durchführung.

Florenz das drastischeste Beispiel. Aber selbst in diesen Extravaganzen ist eine Ursprünglichkeit, eine Erfindungskraft und ein leidenschaftliches Ungestüm, welches sich bereits mit den Produkten aus Michelangelo's Verfallzeit zu berühren scheint.

Man hat dem Donatello mangelhafte Sorgfalt und Kenntniss in der Behandlung der Bronze vorwerfen wollen; aber das Lob, welches Vasari dem Guss und der Ciselirung seiner Gruppe „Judith und Holofernes" in der Loggia de' Lanzi spendet, besteht durchaus zu Recht.[25] — Urtheilen wir zusammenfassend über seine Bedeutung, so müssen wir sagen: es gebührt ihm die Ehre, nicht bloss die florentinische Kunst zur Erzeugung der üppigen Grösse Michelangelo's gereift, sondern auch den Kunstbestrebungen Norditaliens in ihrem ganzen Umfang neues Leben eingehaucht zu haben. In Venedig wirkte sein Einfluss auf Männer, die ohne ihn vielleicht im alten Bann des Byzantinismus haften geblieben wären; in Padua gab er den Anstoss zur Entstehung einer neuen Schule, und Mantegna verdankt ausschliesslich ihm die plastischen Elemente, die seinen Malereien eigenthümlich sind. —

---

[25] Vasari III, 251. — Ein für die Kunstgeschichte ausgibiger Autor, Pomponius Gauricus Neapolitanus sagt in seinem Traktat „De sculptura" (erste Ausgabe von M. Antonius Placidus dem Lorenzo Strozzi dedicirt, Florentiae 1504; dann abgedr. in Joannis ab indagine „Introductiones apotelesmaticae". Ursellis 1603. S. 321, und in Gronov's Thes. graec. antiqu. Tom. IX.) über Donatello: Ἀγωγική, quam nos ductoriam vocemus, duabus hisce consumitur rebus, γραφικῇ et ψυχικῇ. Graphicen vero, quam nostri in scriptore descriptionem, in pictore et sculptore designationem vocaverunt, nam lineationem, quae γραμμική dicitur, architecto damus, usque adeo necessariam sculptori judicavit Donatellus, sic enim accepimus, ut plerumque discipulis dicere solitus fuerit, uno se verbo sculptoriam artem eis omnem traditurum, quom dicebat: „Designate, et profecto id est totius sculpturae caput ac fundamentum". — Und an einer anderen Stelle: „Nostro quidem aevo multi. sed quei praecipue nominantur, Laurentius Cion, fores in templo Martis Florentiae quae ad septentrionem, quaeque ad orientem spectant. Huius opus, nam quae ad austrum, nescio cuius Vgolini; Desiderius qui Neapoli sculpsit fores novae arcis, scalpsit etiam egregie marmora; Pisanus Pictor in se celando ambiciosissimus: Donatellus ipse Cionis, ut putatur, discipulus, aere, ligno, marmore laudatissimus, plura huius unius manu extant opera, quam semel ab eo ad nos caeterorum omnium". —

ZWEITES CAPITEL.

Paolo Uccelli.

Wir erkannten, wie in den frühesten Versuchen christlicher Schilderei, religiöse Gegenstände nach heidnischen Vorbildern zu malen, das Gefühl für die classische Kunst sich erhielt; wir folgten ihren Lebensspuren durch die dunklen Jahrhunderte wie durch diejenige Periode, welche die den Malern der Frührenaissance innewohnende tiefe Religiosität bekundet. Von nun an sehen wir, dass die Antike, welche auch der religiöseste unter den Mystikern nicht völlig vernachlässigt hatte, wieder die unbedingte Herrschaft übernahm. Die Verehrung für Literatur und Philosophie der Griechen, welcher Savonarola vergebens entgegen trat, drang in alle Zweige der Kunst ein und bemächtigte sich der Malerei ebenso wie der Skulptur.

Immer entschiedener hatte sich bei allen Künstlern der Zeit die Ueberzeugung festgesetzt, dass jeder Versuch, das Ideal mit Umgehung der Natur zu erreichen, eitel sei. An der Hand des Naturstudiums konnten sie von jedem Theile der Schöpfung sich aneignen, was am vollkommensten schien, die Theile zum Ganzen verbinden und so die Grösse einer vergangenen Zeit wieder beleben. Mancher erlesene Geist hat seinen Ehrgeiz auf dieses Ziel gesetzt, mancher es berührt, es zu erreichen aber war im 15. Jahrh. Keinem beschieden. Noch war zu viel zu thun, ehe die letzte Höhe erstiegen werden konnte, und viele Jahre mussten noch über der Anstrengung hingehen, die Fertigkeiten und Disciplinen zu

befestigen, welche die Voraussetzung vollendeter Malerei sind. Die Einen wandten sich der Perspektive zu, Andere dem Helldunkel; Viele quälten sich damit ab, die alten Bindemittel zu ergründen.

Diese Bemühungen hatten naturgemäss zweierlei Erfolg: die Plastik schritt ins Gebiet der Malerei hinüber, und die Geschmacksgesetze der Malerei wurden hinwiederum aufs Basrelief angewendet. Man trachtete darnach, den Produkten des Pinsels die Glätte und Schärfe zu geben, welche den Zauber der Metallarbeit ausmachen. Gleichzeitig hörte die Bibel und der Legendenschatz auf, einzige Quelle der darzustellenden Gegenstände zu sein. Bei ihrer Auswahl entschied jetzt die Lektüre der alten Schriftsteller. Und die Einführung mythologischer Motive in die Domäne der altchristlichen Exklusivität war ganz zeitgemäss. Religiöse Schwärmerei gab es nicht mehr oder sie hatte sich auf einzelne Klassen eingeschränkt. Die rein religiöse Malerei, der es darauf ankam, die Lehren eines tiefen, glühenden Glaubens verherrlichend zu predigen, war mit dem seligen Angelico ins Grab gestiegen; schon sein Auge hatte ringsum neue Generationen entspringen sehen, denen sein Beispiel fast eine Thorheit geworden war, und die seinen ehrlichen Enthusiasmus ungerührt gewähren liessen. Auch sie behandelten zwar noch religiöse Motive, aber die strenge Einfalt, die ihnen allein Grösse und Feierlichkeit zu geben vermag, bewahrten sie nicht mehr.

Und noch tiefer ging der Umschwung. Wer einmal die Einsicht gewonnen hatte, dass Naturstudium und nicht bloss Nachahmung der besten Vorbilder erforderlich sei, um den Geist der untergegangenen Kunst wieder ins Leben zu rufen, verwandte jetzt unverhältnissmässig viel Zeit auf Prüfung und Analyse aller natürlichen Erscheinungen. Ueber diesem Bemühen verloren viele den eigentlichen Zweck aus dem Auge, zu welchem eingehendes Studium der Natur immer leiten sollte, und wurden baare Nachbildner, während wahre Schönheit doch nur aus weiser Wahl der naturgegebenen Unterlagen hervorgeht. Daher kommt es, dass zu den charakteristischen Zügen der florentinischen Kunst im 15. Jahrh. häufige Vernachlässigung des grossen Zieles, das jedem Künstler vorschweben müsste, und daneben lobenswertheste An-

strengung gehört, der verschiedenen Hilfsmittel, wie Perspektive, Licht- und Schattengebung oder chemische Zubereitung der Farben, Herr zu werden; und das Alles mit der Absicht, den blossen äusseren Schein der Antike und die zufällige Natur nachzuahmen.

Damit soll nicht gesagt sein, dass die damaligen Maler mehr Tadel als Lob verdienten. Insoweit ihnen Ziele vorschwebten, waren ihre Anstrengungen hochverdienstlich. Keine Frage, dass die religiöse Kunstrichtung, welche ihnen vorausging, auf rechtem Wege war, sie entbehrte nur sehr vieler Vortheile, deren sich die Nachfolger bemächtigten. Wer die Kunst nicht für Ausfluss und Ausdruck des Gefühlslebens der jeweiligen Gegenwart ansieht, oder die alte Einfachheit nicht würdigt, welche Alles und Jedes einer erhabenen christlichen Idee dienstbar macht, der mag das, was man als materialistisches oder naturalistisches Element in der Kunstthätigkeit des Quattrocento bezeichnet, der alterthümlichen Weise vorziehen, — aber Schönheit und Grösse der Leistung ist in beiden.

Der erste florentinische Maler nun, an welchem die oben kurz angedeuteten Merkmale zum Vorschein kommen, ist Paolo Doni oder Uccelli. Seine Geburt fällt in das Ende des 14. Jahrh. (um 1396[1]), er war als Schüler in Ghiberti's Obhut gegeben und hat als „garzone di bottega“ (1407) sicherlich für Donatello und die übrigen Gehilfen, welche an den zweiten Thüren für das Baptisterium thätig waren, Handlangerdienste verrichtet.[2] Es wurde ihm sonach vortheilhaft, dass er in der Periode lebte, in welcher die berühmte Fehde zwischen Brunelleschi und Ghiberti spielte, und Donatello sich anschickte, den Landsleuten durch die Originalität seines energischen Stils zu imponiren. Schon damals war die Perspektive Gegenstand unablässiger Untersuch-

[1] In den 4 Taxzetteln, welche wir über ihn besitzen, aus d. Jahren 1427, 33, 42 und 46, gibt Paolo sein Alter verschieden an. In den beiden frühesten erklärt er, 1397 geboren zu sein, im dritten gibt er das Jahr 1402 und im letzten 1396 an. Eine Urkunde v. 1469 enthält Bericht über Alter und Krankheit, und hier setzt er seinen Geburtstag wieder in das Jahr 1396. Gaye, Carteggio I, 146—7. — Richa (Chiese fior.) nennt ihn irrthümlich Paolo di „Dono“, statt „Doni“.

[2] Vgl. Thomas Patch (Pseudonym für Antonio Cocchi): La porta del Battistero di S. Giovanni, und Gaye a. a. O. I, 106.

ungen; Brunelleschi sollte eben damals gerade die Anfangsgründe dieser Wissenschaft dem Masaccio mittheilen, und Ghiberti führte aller bisherigen Erfahrung zum Trotz ihre Anwendung in die Basrelief-Technik ein; Donato endlich arbeitete darauf hin, ihre Gesetze zu demonstriren, indem er die natürliche Gestalt seiner Statuen nach Maassgabe der Stellung änderte, die sie einzunehmen bestimmt waren. — Kein Wunder also, dass die Neigung eines jungen Künstlers, der in solche Beziehungen hineintrat, zunächst darauf ging, sich mit den Grundlehren vertraut zu machen, welche die Arbeit in Basrelief regeln, um derjenigen Gesetze perspektivischer und verkürzter Zeichnung Herr zu werden, auf die es in jener Zeit vor allem anzukommen schien. Und es war sehr begreiflich, dass er über der Anstrengung, diese Gesetze praktisch anzuwenden, zuletzt auf die Natur als die Quelle aller Wahrheit zurückgeführt wurde.

Uccelli's Werke sind unglücklicher Weise nur überaus spärlich oder ganz schlecht erhalten; was wir aber von ihm haben, zeigt doch noch so viel, dass er mehr vom Bildhauer als vom Maler in sich hatte. Man kommt in Verlegenheit, wenn man angeben soll, wo er malen gelernt hat. Bekannt ist, dass die beiden Schwesterkünste in Florenz meist gemeinschaftlich in jedem Atelier betrieben wurden. Ghiberti war, wie wir wissen, ursprünglich Maler, aber Gemälde suchen wir von ihm ebenso vergebens wie von Donatello. Uccelli's Arbeiten nun deuten unverkennbar auf dieselbe Unterrichtsquelle zurück, wie die des Masolino, des Masaccio und Fra Filippo. Mit Donatello theilt er eine gewisse Abneigung gegen die feine Natur und er zeichnet mit einer Härte der Linien, welche Vertrautheit mit der Plastik verrathen. Seine Farbe indess war, soweit die verstümmelten Ueberreste seiner Werke noch Urtheil zulassen, gut gemischt, sorgfältig, von leichter Kälte im Schatten und rosig in den belichteten Fleischtheilen. Er pflegt dünne flüssige Tinten über grauer Untermalung anzuwenden und ergeht sich lieber im Hellen als im Dunkel. Wir besitzen Bilder aus seiner früheren und späteren Periode; die ersteren lassen in ihrer versuchsartigen Unfertigkeit die Richtung seines Ringens nach treuer Wiedergabe verkürzter Ansichten und per-

spektivischer Linien erkennen und geben den Rumpf ohne die spielende Bewegung der Körper, aber voll Naturwahrheit und Detail; die späteren sind meisterhafter und fertiger, mit Figuren von guter Gestaltung und Proportion und in Gewändern, welche die Formen geziemend erkennen lassen, aber noch von der plastischen Haltung des Basreliefs und von entsprechender Anordnung der Gruppen und Episoden.

Der ersten Klasse gehören drei von vier Bildern an, welche Schlachtscenen darstellen und ehemals den Garten der Bartolini zu Gualfonda bei Florenz schmückten.[3] Nur eins derselben hat die Eifersucht der Händler den Uffizien gelassen, zwei andere befinden sich im Louvre in Paris und in der Nationalgallerie zu London.

Uffizien. Florenz. Keck erfundene Handlung kennzeichnet die turnirenden Ritter und prächtig aufgeschirrten Rosse des florentiner Bildes, aber die Ausführung ist minder lobenswerth als die Erfindung, und manche Motive, wie z. B. ein ausschlagender Gaul, sind kleinlich und grotesk. Ebenso verräth die verkürzte Ansicht eines gefallenen Pferdes, welches Hufe und Bauch sowie die Beine seines Reiters dem Beschauer zuwendet, mehr den Wunsch als das Vermögen des Malers, eine heikle technische Aufgabe zu bewältigen. Zerbrochene Lanzen, Schilde und Helme sind sorgfältig ausgeführt; die Gruppen von Bogenschützen und Kriegern mit Hunden im Hintergrunde beweisen zwar, dass Uccelli die Kenntniss der Perspektive bereits besass, aber man erblickt nur die hölzernen Modelle verschiedener Figuren ohne die fertige Zurichtung, die der Gestalt und Handlung Leben geben sollte. Scharfe Umrisse schliessen die Figuren ein. Der Schaden, den Zeit und Restauration gethan, beschränkt das Interesse an der Arbeit fast ganz auf die Forscher. Auf einem Schilde zur Linken liest man die Inschrift: „Pauli Ucieli opus“.[4]

Man kann sich Donatello's Aeusserung beim Anblick eines solchen Bildes wol vorstellen: „Deine Perspektive verzichtet auf das Gewisse um des Ungewissen willen; das sind Dinge, die bloss einem Holzmosaikarbeiter frommen können“.[5] Aber es ist nicht

---

[3] Vasari III, 96.

[4] Es ist N. 29, I. Corridor d. Uff. Diess wie die übrigen Bilder sind von Bugiardini restaurirt, aber eher beschädigt als gerettet. Die Oberfläche ist schwarz geworden. Vgl. Vas. a. a. O.

[5] Vas. III, 89.

uninteressant, gleich von vorn herein zu bemerken, dass Uccelli einer ganzen Reihe von Schwierigkeiten auf ein Mal zu Leibe ging. Er that sich nicht bloss in detaillirter Nachbildung von Waffenstücken, Sattelzeug und Federschmuck gütlich, wie sie zur ritterlichen Eleganz der Zeit gehörten, sondern er studirte auch Pferde, Hunde und Vögel. Seine Vorliebe für das Geflügel war die Ursache seines Spitznamens. Aber auch an die seltsamsten Geschöpfe wagte er sich; Vasari erzählt von ihm, er habe in der Loggia de' Peruzzi in Florenz die 4 Elemente unter der Gestalt von 4 Thieren dargestellt: die Erde als Maulwurf, das Wasser als Fisch, das Feuer als Salamander; die Luft hatte nun ein Chamäleon repräsentiren sollen, aber durch den Anklang des Namens verführt, ersetzte er das unscheinbare Vieh durch ein Kameel.[6]

Auf dem zweiten Bilde, im Louvre,[7] sieht man einen gerüsteten Anführer auf einem Rappen reitend, in hohem Hut, mit gezücktem Schwert und im Begriff, einem Zug Reiter zu folgen, die mit eingelegten Lanzen den Anlauf beginnen. Hier ist die Handlung zwar ruhiger, aber die Formen nichtsdestoweniger ungelenk. Naturwahr sind die Geberden des zwischen die Ritter vertheilten Fussvolks, aber sie wirken beinahe wie galvanisirte Steine. Louvre. Paris.

Das beste dieser Gemälde ist das in London.[8] Es stellt das Gefecht bei S. Egidio dar, in welchem Malatesta mit seinem jungen Neffen Galeazzo zur Seite erscheint, um die Schlachtordnung zum Angriff zu führen. Das Bild hat zwar durchs Reinigen alle Farbe eingebüsst, ist aber dennoch der Aufmerksamkeit werth. Die Köpfe der beiden Hauptpersonen sind in weichen gut gemischten Tönen von rosiger Nüance und mit geringem Impasto modellirt, die Schatten etwas kalt, aber die Ausführung sehr sorgsam nach der Weise Masolino's und Fra Filippo's. Der junge Galeazzo, Profilbildniss eines schönen Knaben in prachtvollem Brokatkostüm (das wie alle Gold- und Stoffzierate der Kleidung mit einem allgemeinen warmen und flüssigen Tone lasirt ist), macht dem Pinsel des Künstlers alle Ehre. In diesem Falle hatte Uccelli vermuthlich leichte Arbeit; denn der Bursche war offenbar schön, und er brauchte ihn nur zu porträtiren; sonst bemerkt man indess, dass Uccelli, wo er nicht zur Porträtähnlichkeit genöthigt ist, gewöhnlich derbe und in den Umrisslinien plumpe Rundköpfe vorzieht, Nat. Gall. London.

---

[6] Vas. III, 97,

[7] Musée Napoléon III, N. 99. Holz. Tempera. H. 1, 80, br. 3, 16 M.

[8] Nat. Gall. N. 583. Holz. Temp. H. 6, br. 10 F. 5.

an denen die feineren Züge klein und gedrückt sind.[9] Bezüglich der Handlung, der Struktur von Ross und Reiter, der Ueberladung mit Gewand, Schmuck, Hintergrundstaffage und Landschaft weicht dieses Bild nicht eben wesentlich von den übrigen ab, zu welchen es gehört.

Genaue Bestimmung über die Entstehungszeit ist bei diesen Bildern schwer zu geben, nur dass der Gegenstand des einen, die Schlacht bei S. Egidio, auf die Zeit nach 1416 deutet. Von Uccelli's Privatleben sind uns nicht viel Nachrichten erhalten. Vasari's Beschreibung stellt uns einen Mann vor, der sich bei seinen Studien sehr abmühte, die Nächte über sich mit Problemen der Perspektive plagte, wenig erwarb, nicht viel producirte.[10] Das Geschichtchen von der Flucht Uccelli's aus dem Kloster S. Miniato bei Florenz, weil man ihn, während er dort malte, fast nur mit Käse gefüttert habe,[11] lässt wenigstens so viel vermuthen, dass der Künstler nicht immer auf Mönchsdiät gesetzt war; sein schon im J. 1425 gemachtes Testament und der unterm Jahre 1434 erwähnte Kauf eines Hauses in der Via della Scala, das hundert Gulden werth war, beweisen gegen seine Mittellosigkeit.[12] Aus seinen Angaben beim Einkommensteueramte erhellt ferner, dass er mit wenig Unterbrechung bis 1446 in Florenz lebte.[13] Deshalb hat man Grund, Vasari's Angabe, wonach er i. J. 1444 mit Donatello nach Padua gegangen sein soll, zu bezweifeln. Wir besitzen genauen Ausweis über Donatello's dortigen Aufenthalt, über Gelder, die ihm für Arbeiten im Santo bezahlt wurden, sowie über Gehilfen und Schüler, die ihn begleiteten; der Name Uccelli's jedoch begegnet daselbst nirgends.[14] Gleichwol lässt sich nicht verneinen, dass Uccelli überhaupt eine Zeit lang in jener Stadt zugebracht habe; beschreibt doch der Anonymus des Morelli seine im Palast der Vitaliani ausgeführten Fresken, — Uccelli hat dort Giganten-

---

[9] Einiges in der Zeichnung erinnert bei diesem Bilde an Fra Filippo. Die Farbe verräth die nämliche Intention, sie ist mit leichtem Pinsel angelegt und an den unlädirten Stellen von flachem, aber goldigem Timbre.

[10] Vas. III, 89.

[11] ibid. 90.

[12] Gaye, Carteggio I, 146 f.

[13] Taxangaben aus d. Jahren 1427, 33, 42 und 46 s. b. Gaye a. a. O., wo die von 1442 vollständig wiedergegeben ist.

[14] s. Vas. III, 96 und dagegen: Padre Bernardino Gonzati: La basilica di S. Antonio di Padua, vol. I, cap. IV und VI und die angehängten Dokumente.

figuren das Stück für einen Dukaten gemalt.[15] Um 1436 lieferte er ferner das Bildniss des Generalcapitäns, John Hawkwood (Giovanni Acuto) an seinem Grabdenkmal in S. Maria del Fiore zu Florenz. Diese Arbeit fand jedoch nicht den Beifall der Intendanz. Ein Aktenstück aus jenem Jahre lehrt, dass der Werkführer angewiesen wurde, „die Reiterfigur wieder herabzunehmen, welche von dem P. Uccelli nicht entsprechend gemalt sei, und dass der Künstler aufzufordern sei, sie in terra verde (grau in grau) noch einmal zu malen“.[16] Ob dieser Bestimmung genügt worden oder ob die jetzt im florentiner Dom befindliche Figur diejenige sei, welche gemissbilligt wurde, ist nicht gewiss, noch kommt darauf viel an. Anstoss haben die damaligen Beurtheiler wahrscheinlich an einer Seltsamkeit genommen, welche, nachdem sie Vasari angemerkt,[17] neueren Kritikern zu wiederholten Erörterungen Anlass gab. Sie liegt in der Bewegung des Rosses, auf dem Hawkwood reitet. Vasari nennt sie unnatürlich, weil Uccelli der Gangart des Pferdes zuwider ein Vorder- und ein Hinterbein derselben Seite aufsetzen lasse; das mochte der Sachverständigen-Commission vielleicht auch unrichtig vorkommen, ist aber in der Wirklichkeit vollkommen begründet und bietet der Zeichnung nach ein Seitenstück zu dem Rosse des Gattamelatta von Donatello und auch desjenigen der Reiterstatue Coleoni's in Venedig, deren Pferde ebenfalls Passgänger sind. — Uccelli's Absicht war, gemäss dem Auftrage, den Ritter in vollem Waffenschmuck so zu malen, wie seine Marmorstatue etwa ausgesehen hätte, wenn das Programm von 1393 bezüglich des Denkmals zur Ausführung gekommen wäre. In grüner Erde wurde die Figur gemalt, um der plastischen Erscheinung am nächsten zu kommen, und da sie mit demselben Augenmerk auf die optischen Gesetze gezeichnet war, welche den Donatello bei den Proportionen seines Markus in Orsanmichele geleitet hatten, so konnte sie in der That die Illusion hervorbringen, als sähe man ein Skulpturwerk vor sich.

Dom. Florenz.

[15] Anonymus des Morelli (Bassano 1800) p. 23.

[16] Die ursprüngliche Verfügung betreffs eines Denkmals „pro funere magnifici et strenui militis domini Johannis Haucud anglici“ rührt aus d. J. 1393 (94). s. Gaye a. a. O. I, 536.

[17] Vgl. Vas. III, 94, 95 und d. Commentar dazu.

Florenz. Dom.

In der That haben wir es hier mit mehrfacher Nachahmung zu thun: erstens mit einem Steindenkmal auf Consolen hoch an der Wand angebracht und genau gezeichnet wie von unten her sichtbar; zweitens mit einem Sockel, der auf dem Denkstein ruht, und drittens mit dem Profilbild eines ausschreitenden Rosses, auf dessen Rücken der Capitano mit dem Feldherrnstabe sicher und gefällig reitet. Der Name des Malers ist noch zu lesen: „Pauli Uccelli opus“.[18]

Ist es 1436 ausgeführt, so beweist es, dass Uccelli damals weit über das Stadium der Versuche hinaus war und sein Handwerk völlig beherrschte. Die Verkürzung ist bewundernswerth, die Verhältnisse vorzüglich, die Wiedergabe von Ross und Reiter höchst geschickt. Lässt es sonach erkennen, wie weit es florentinische Maler damals in den wissenschaftlichen Hilfsdisciplinen ihrer Kunst gebracht hatten, so gibt es insbesondere eine hohe Vorstellung davon, wie Uccelli seinen Stil im wesentlichen auf das Studium der statuarischen Kunst, aber unter strenger Controle durch Naturbeobachtung entwickelte.

An anderen Beispielen, wie an den Fresken der Kreuzgänge zu S. Maria Novella, wo er das Basrelief nicht bloss mittelst todter Farben, sondern auch durch Vertheilung der Gegenstände auf bestimmte Ausschnitte innerhalb gegebener Räume imitirt, kommt Uccelli's Gewandtheit und Fähigkeit noch umfassender zur Geltung. Poetischer Gedanken baar setzt er Sujets, die bisher mit religiöser Zartheit und Empfindung dargestellt waren, in derbere Berührung mit der Menschlichkeit. Erinnert er deshalb durch realistische Einzelheiten an gewöhnliche Leute, so lässt doch andererseits die verständnissvolle Weise, wie er seine Gewänder über gut ausgebildete Formen legt, die Antike empfinden. In Anwendung der Perspektive bei belebten und unbelebten Gegenständen hat er es auf einen hohen Grad der Vollendung gebracht, und im Schlage der Schatten offenbart er viel Kunst.

---

[18] Das Fresko ist abgenommen und auf Leinwand übertragen, hat aber bei dieser Manipulation gelitten. Hintergrund, Sattel und Zaum sind roth. Das Pferd wurde i. J. 1524 durch Lorenzo di Credi restaurirt; s. Vasari VIII, 206 — 10. — In S. Maria del Fiore hat Uccelli ferner das Zifferblatt der Uhr im Innern der Kirche decorirt (Vas. III, 95). Hier sind zwar in den Füllungen des Vierecks, welches die Scheibe einschliesst, noch 4 Köpfe zu sehen, aber so verstümmelt, dass sie über den Stil des Meisters keinen Aufschluss geben.



Die Sündfluth, Freskogemälde von Paolo Uccelli in S. Maria Novella zu Florenz.

Die Gegenstände der arg beschädigten Fresken in S. M. Novella sind sehr mannigfaltig. Beginnt man von dem Raum nächst des Einganges aus der Kirche in den Kreuzgang, so hat man links die Schöpfung der Thiere, rechts die Erschaffung des Menschen in der Lünette. Dort sieht man Gottvater in menschlicher Gestalt von Thieren verschiedenster Form und Gattung umringt; im zweiten Bilde, das durch einen Felsen vom ersten abgetrennt wird, nähert sich der Ewige dem Adam und hilft ihm sich aufrichten. Im Fries unterhalb dieses Bogenfeldes sind Reste von der Gestalt Eva's und des Schöpfers, rechts davon die „Versuchung“.[19] Die zweite Lünette enthält die Vertreibung aus dem Paradies und die „Arbeit der ersten Aeltern im Schweisse ihres Angesichts;“ darunter Opfer und Tod Abels. Die dritte Lünette mit dem Fries gibt eine rohe Vorstellung vom Bau der Arche und dem Zug der Geschöpfe; sie beweisen, dass Uccelli entweder gar nicht daran betheiligt war oder dass sie von einem untergeordneten Maler in späterer Zeit erneut sind.[20] S. M. Novella. Florenz.

Weit mehr Interesse gewährt die vierte der Lünetten mit dem Bilde der „Sündfluth.“ Der obere Theil dieser Composition bietet Engel und Ungethüme, welche die Elemente in ihrer Arbeit, alles Leben auf der Erde zu zerstören, anzufeuern scheinen; rechts schwimmt auf bewegten Wogen die Arche, ein ragender Bau aus Holzstämmen, an dessen Oeffnung Noah die Taube begrüsst. Ein ähnliches Fahrzeug, an dessen Breitseite man entlang sieht, schwimmt links, und den Raum zwischen beiden füllen verschiedene Scenen des Gräuels einer allgemeinen Ueberschwemmung; im Hintergrunde wird eine Eiche vom Blitz gefällt. Weiter vorn bemerkt man unter anderen Schreckensscenen eine nackte Gestalt auf einem Floss, die in freundlicher Gemeinschaft mit einem Bären bemüht ist, den Löwen abzuwehren, der zu ihnen heranschwimmt; links davon müht sich ein Unglücklicher ab, Boden auf den Stufen des Schiffes zu gewinnen. Im Mittelgrunde hält sich ein nackter Sünder mit der Krampfhaftigkeit der Verzweiflung an dem Rand des Fasses fest, welches ihm als Nachen dient; ferner sieht man ein Weib, das einen alten Mann hält, beide

---

[19] Am Bilde der Thierschöpfung ist der Bewurf zum Theil abgefallen und Manches von dem, was Vasari (III, 92) beschreibt, verloren gegangen. Besser ist die Erschaffung Adams erhalten; sie ist das intakteste im ganzen Cyklus; nur sind die ursprünglich roth angelegten Bäume im Hintergrund durch Uebermalung verdorben. Dieser wie andere Hintergründe sind in Wasserfarben gemalt gewesen, nicht a fresco. — Von der Erschaffung des Weibes sind nur noch Spuren des oberen Theils der Umrisse von Gottvater im Profil und von Eva erhalten; Adam ist verschwunden. Von der Versuchung sieht man nur noch links den Contour des Adam und die Schlange auf dem Baum; diese letztere hat menschlichen Kopf von wohlgefälligem regelmässigem Profil, und zwar nicht grau in grau wie das übrige. Zur Rechten hält Eva den Apfel; der Hintergrund ist roth.

[20] Vasari (III, 92) gibt an, dass zwei Episoden von anderer Hand seien.

S. M. Novella. Florenz. auf dem Rücken eines schwimmenden Ochsen sitzend. Wieder rechts von dieser Gruppe steht hochaufgerichtet ein Mann in vollen Gewändern, der von einem Ertrinkenden an den Füssen gepackt wird. Dann sieht man einen Kinderleichnam auf den Fluthen und nahebei einen zweiten in verkürzter Ansicht, den Kopf nach hinten, die Füsse zum Beschauer gekehrt. Einem dritten Todten hackt eine Krähe die Augen aus, noch ein anderer Körper, auch in steilem Verkurz, aber mit Kopf und Schultern nach vorn, wird von der Fluth getragen. Links im Vordergrunde sodann gewahrt man einen nackten Mann auf halbversunkenem Pferde, der mit dem Schwert in der Hand einen andern bedroht, welcher sich mit der Keule vertheidigt; zwischen Beiden ein Unglücklicher, der erschöpft sich nur noch auf dem Rücken liegend über Wasser erhält. Durch den Sturm, der die nassen Kleider an den Leib fest klebt, gegen die Wand der Arche zur Linken gepresst, steht ein anderes Opfer der Elemente seine Stunde erwartend.[21]

Von „Noahs Dankopfer“ im nächsten Felde darunter kann man nur noch wenige Theile verfolgen. Die Gestalt des Schöpfers, der mit dem Kopf nach innen gewandt horizontal über der Gruppe schwebt, ist nichts mehr als Contour. Ferner sieht man die Köpfe der um den Altar Knieenden, sowie einen Regenbogen. — Es folgt „Noahs Trunkenheit“: der Patriarch liegt in verkürzter Stellung rechts am Boden, über ihn schreitend ein Sohn, im Begriff, ihm die Blöse zu bedecken; dahinter im Mittelgrund des Bildes ein zweiter Sohn erschrocken zurückprallend, und links Ham(?), der auf die Gestalt des Alten weist. Hinter diesem sieht man ein Geländer mit Weinreben, hinter der Mittelgruppe in einer Hütte Weinfässer. Das ganze Bild hat leider sehr gelitten.[22]

Die Composition der Erschaffung Adams ist von einem neuen Realismus eingegeben. Uccelli begnügt sich nicht, einen bloss durch den Willen hervorgebrachten Schöpfungsakt zu zeigen, sondern er geht darauf aus, die Wirkung thätiger physischer Kräfte vor

[21] Das Fresko ist nicht unbeschädigt. Das ertrunkene Kind zur Rechten ist halb übermalt, die Krähe und der Leichnam, an dem sie frisst, sind neu gefärbt, und zwar in Umrissen, die sich mit den ursprünglichen nicht decken. Retouche hat auch die Figur im Hintergrunde erhalten, welche die Stufen der Arche hinansteigen will; ähnlich ist ferner der verkürzte Körper behandelt, welcher den Kopf nach dem Beschauer streckt. Ausserdem sind noch ganze Stücke der Farbe neu.

[22] Im Geländer sind die Umrisse einer Figur kenntlich. Vasari erklärt die perspektivische Zeichnung der Fässer für incorrekt; aber die Richtigkeit seiner Bemerkung kann bei dem jetzigen Zustande des Fresko's nicht mehr festgestellt werden. Die Gestalt Ham's ist erhalten bis auf ein Stück des Gesichts, der Schulter und rechten Hand. Von der Mittelfigur sieht man noch den oberen Theil nebst Stücken von Kopf und Schulter des Sohnes, welcher den Noah zudeckt, dessen ganze Gestalt neu ist.

Augen zu stellen. Adam bewegt sich nicht allein nur auf Gottes Geheiss, sondern der Schöpfer ergreift ihn bei der Hand und hilft ihm sich aufrichten, und wir gewahren unverkennbar die Anstrengung der Muskeln, welche dazu nöthig ist. Adam's Körper ist in der That ein muskulöses gut proportionirtes Aktstudium nach dem Leben, zwar in der Zeichnung der Extremitäten vernachlässigt, aber mit einer Plastik wiedergegeben, welche von dem Eindrucke statuarischer Werke zeugt. Ein Lufthauch weht durch die breite Gewandung Gottvaters, und die Falten seines Kleides lassen trotz ihres Schmuckes die Hauptmassen des darunter befindlichen Leibes noch durchwirken.[23] Was aber unverkennbar auf Uccelli's künstlerische Herkunft hinweist, ist das Rautenornament des Rahmens mit seinen schwarz und weissen Schachfeldern und dem rothen Grunde.

In dem Bilde der Sündfluth findet Uccelli Mittel, um unüberwindliche Mächte, Windsbraut und das Rasen der Elemente gegenüber der menschlichen Hilflosigkeit darzustellen. Erreicht er auch nicht den höchsten Grad tragischen Schreckens, so nimmt er doch in vielen Motiven Anlauf dazu. Und in dieser Composition tritt ganz besonders seine Neigung hervor, die Gesetze des Basrelief auf die Malerei anzuwenden. Er zerlegt seinen Gegenstand in drei Haupttheile, verbindet dieselben mit strengem Gefühl für die Einheit und erfüllt die Einzelmotive mit kräftigem Realismus. An Figuren wie diejenige, welche an die Arche hinangedrückt steht, wird die hohe Fähigkeit deutlich, womit er die menschliche Gestalt auch bei voller Bekleidung auszuprägen versteht. Die nassen anschmiegenden Kleider zeichnen den Körper deutlich ab und der Windstoss fügt sie doch wieder faltig zusammen. Gleichzeitig ist hier Uccelli's Genauigkeit in der Zeichnung des Schattenschlages zu beobachten; der Sturm hat eine Oeffnung in die Wolken gerissen, sodass die Sonne wirksam wird. Auf die Perspektive hin betrachtet, lehrt dieses eine Fresko zur Genüge,

---

[23] Die Mäanderverzierung des Gewandes ist ein Erbstück aus Ghiberti's Schule. — Der Hintergrund des Bildes, obgleich roth wie der übermalte Himmel, zeigt einfache Felsmassen. Der Vordergrund ist blumige Wiese.

wie gut der Künstler wusste, dass alle Linien sich in einem gemeinsamen Horizonte vereinigen müssen, und dass er auch Kreise und Bogenlinien in verschiedenen Abständen und auf verschiedenen Plänen zu zeichnen verstand. Die Meisterhaftigkeit in der Verkürzung schwimmender Leiber muss seinen Zeitgenossen in der That staunenswerth gewesen sein, und die genaue Vorstellung, die er von einheimischen und fremden Thieren hatte, ist nicht minder auffallend. — Wir begreifen das Erstaunen Vasari's angesichts der mit dem Kopf nach innen gewandt herniederschwebenden Gestalt des Schöpfers, eine Kühnheit, die nur in der ähnlichen Figur des Piero della Francesca auf seinem Freskobilde vom Traum des Constantin in S. Francesco zu Arezzo ihres Gleichen hat. — In der Composition von Ham's Frevel, welche die letzte in der Reihe zu sein scheint, offenbart sich keckere Hand, doch sind charakteristische Eigenthümlichkeiten, wie die ovalen Köpfe mit den eckig gezeichneten Gesichtszügen beibehalten. Die Figuren bewegen sich elastisch und treten fest auf, die Farbe zeigt, wo sie erhalten ist, gute Abtönung und weiche Verarbeitung in dem bereits angedeuteten Geschmacke. Sem ist nach Vasari das Porträt von Uccelli's Freunde Dello. Dieser Maler war in seiner Jugend weit umher gereist und hatte sich in Spanien niedergelassen, doch kam er 1446 nach Florenz, um zwei Jahre hier zu bleiben. Er war damals 42 alt,[24] und diess ist auch offenbar das Alter der Figur des Sem auf Uccelli's letztem Fresko. Sonach darf man die ganze Arbeit des Meisters im Kreuzgange zu S. M. Novella, die aus dem Legat eines florentiner Kaufmanns bezahlt wurde,[25] in die Zeit von 1446—48 setzen.

Wir sind leider nicht im Stande, die Zeit anzugeben, wann Giotto, Donatello, Brunelleschi und Antonio Manetti auf Einem Bilde von Uccelli gemalt worden sind. Der Genius Giotto's stand offenbar bei den Malern des Quattrocento noch in Ehren, und

---

[24] Dello war um 1404 geboren. Ueber sein Leben soll S. 30 ff. gehandelt werden, auf Grund der neuen von Gaetano Milanesi gefundenen Urkunden.

[25] Die Fonds hatte Torino di Baldese bereits 1348 zu diesem Zwecke gestiftet, s. Vas. III, 54, Comment. zum Leben des Dello.

lagen auch die Quellen seines Schaffens ausserhalb der Sphäre des einzelnen Künstlers, so erkannten doch die Realisten in der Malerei und Skulptur so gut wie der kühne Architekt oder der Mathematiker, der ihnen perspektivische Probleme lösen half, die künstlerischen Fähigkeiten willig an, welche dem florentinischen Altmeister die Führerstelle unter ihnen sicherten. Von den jetzt in Paris aufbewahrten Porträts der genannten Männer aber ist nicht mehr viel übrig.

Der Eindruck, den diese lebensgrossen Brustbilder[26] in ihrer ganz aufgefrischten Beschaffenheit machen, lässt alte Copie aus der Zeit des Pontormo vermuthen. Die Inschrift ist neu. Gleichwol stimmen sie mit Vasari's Beschreibung und mit den Holzschnitten der Originalausgabe seines Werkes überein, und genaue Betrachtung gestattet die Annahme, dass die Arbeit wirklich aus der Zeit und von der Hand des Uccelli sei. Louvre. Paris.

Wie gross auch die Kluft erscheint, welche den Paolo und den Masaccio sowol in Geistesart wie an Begabung trennt, sie waren dennoch nicht bloss Zeitgenossen, sondern werden auch wol mit einander bekannt gewesen sein. Gibt es zur Zeit auch kein ausdrückliches Schriftdokument dafür, so dürfen wir doch auf recht gute Gewähr hin glauben, dass Uccelli die Predelle und den Aufsatz zu demselben Altarstück in S. Maria Maggiore zu Florenz gemalt hat, dessen Hauptbild von Masaccio herrührte, nur ist dasselbe leider wie so manches andere interessante Werk, das während seiner langjährigen Thätigkeit entstand, spurlos verschwunden.[27]

---

[26] Louvre N. 184. Holz. H. 0, 42, br. 2, 10.

[27] Diese Bilder erwähnt Fr. Albertini in seinem Memoriale (s. den Abdruck in unserm Band II, S. 438). — Auch Vasari spricht III, 90 von einem Werke Uccelli's, und zwar einem Fresko mit der Verkündigung in der Kapelle daselbst, an der Seite des Thores, das nach S. Giovanni führt. An der Decke malte Uccelli die Evangelisten. — Richa, Chiese fiorentine III, 281 kennt ebenfalls ein Bild des Uccelli in S. M. Maggiore auf einem Pfeiler links vom Portal. Alle diese Arbeiten sind verschwunden; ebenso die folgenden: Malereien Uccelli's im Spedale di Lemmo (Vas. III, 89); im Nonnenkloster der Annalena, jetzt rasirt (ibid.); Scenen aus dem Leben des Franciscus in S. Trinità; die inzwischen überweissten monochromen Fresken im Kreuzgang zu S. Miniato; das Altardossale in der Cappella de' Pigliesi in S. M. del Carmine (Vas. III, 90 und 91); auf Leinwand gemalte Darstellungen von Thieren in der Casa Medici (ibid. 91); Scenen aus der Legende des heil. Benedict im Kloster S. Angeli (Vas. III, 95

In seinen späteren Lebensjahren wurde Uccelli von der Brüderschaft des Corpus Christi zu Urbino eingeladen, ein Altarbild zu malen. Wie sein Name dem achtsamen Giovanni Santi nicht entging, der ihn in seinem Lobgedicht erwähnt,[28] so finden wir auch in den Urkunden jener Brüderschaft Vermerke über Zahlungen, die ihm für das Altarwerk und für seine Reise von Florenz nach Umbrien i. J. 1468 gemacht worden sind.[29] Das Bild selber ist jedoch ebensowenig zu finden wie irgend ein anderes echtes Werk seiner Hand in Urbino. Doch bewahrte man in S. Agata daselbst lange Zeit eine Predelle als Theil eines Altarstückes des Giusto von Gent;[30] die Gegenstände, 6 an der Zahl, sind der legendenhaften Geschichte vom Raub einer Monstranz entnommen:

Urbino. Zuerst sieht man vor einem Ladentisch eine Frau, die, wie es scheint, dem Silberschmied die Monstranz mit dem Hostienteller darauf übergibt. Dann folgt eine zweigetheilte Scene: links das Innere einer Werkstatt, worin rechts das Silbergefäss im Feuer geschmolzen wird: Blut fliesst daraus hervor und das Wunder erfüllt den Händler mit sehr natürlichem Schreck; das Weib steht mit zwei Kindern, wie in Gedanken versunken, dabei; von draussen — als zweite Hälfte des Bildes — nahen Soldaten, welche die Thür erbrechen. Im dritten Felde wird die wunderbarerweise heil gebliebene Monstranz in Procession nach der Kirche zurückgetragen, aus der sie gestohlen worden. Das vierte zeigt die Schuldigen auf dem Richtplatz, umringt von einem Zug Reiter im Kostüm der Zeit, welche Trompeten blasen: auf der einen Seite bereitet sich das Weib für den Strick am Galgen. Das fünfte Bild bringt die Verbrennung der Käufer des gestohlenen Heiligthums. Das letzte zeigt den im Tode geschwollenen Leichnam des einen Verbrechers; Engel tragen den Hostienteller hinweg und Teufel warten auf die Seele des Sünders.

Diese Predelle war offenbar im Auftrage des wohlhabenden Patrons eines der Altäre von S. Agata entstanden, dessen Wappen an dem Schilde oberhalb des Kamins im ersten Theilbilde an-

---

und XI, 290); endlich ein Bild von Thomas' Unglauben im Mercato vecchio (ib. III, 98) — sämmtlich ehemals in Florenz.

[28] S. die Stelle in Pungileoni's Elogio storico di Giov. Santi. Urbino 1822.

[29] ibid. 74 und 75; geleistet sind die Zahlungen unterm 10. August u. 31. October 1468.

[30] Jetzt befindet es sich in dem Colleg des R. P. Scolopi nahe bei S. Agata.

gebracht ist. An diesem Stück wie überhaupt durchgängig fällt die bemerkenswerthe Richtigkeit der Perspektive auf. Die Figuren schreiten sicher und sind der Natur mit grosser Treue abgelauscht. In der vorwiegend ovalen Form der vollen Gesichter und ihren klein gezeichneten Details, in der Schlankheit der Hälse und des Wuchses, in den niedrigen Individualitäten, die nur geduldige Nachahmung der Wirklichkeit zu erkennen geben, und endlich in den hart geschnittenen Umrisslinien ist Uccelli's Stil ausgesprochen. Ebenso charakteristisch für ihn sind die Pferde bei den Aufzügen. Die Farbe ist zwar stark abgekratzt, aber doch noch warm, von gleichmässiger und daher monotoner Wirkung und erinnert an die früheren Schlachtenbilder zu Gualfonda. Reiche Mannigfaltigkeit in Kostüm und Schmuck bestärkt nur den Eindruck eines Uccelli'schen Werkes.

Von ganz entsprechender Arbeit, wenn auch nicht so fertig, ist eine Madonna mit Kind und verehrenden Figuren im Besitz des Herzogs von Verdura in Palermo:

Die Jungfrau, Halbfigur, hält das Kind aufrecht auf einem Postament, welches ihre rechte Hand erfasst. An jeder Seite ist ein nicht eben schöner Engel angebracht, dessen Schmuck und Flügel in dem Goldgrund des Bildes eingegraben sind. Palermo.

Maria's Antlitz scheint aus der Form gegossen, die dem Fra Filippo eigen war, die Farbe ist durchsichtig und golden und das Gemälde hat viel mit denen gemein, welche man in Gallerien gewöhnlich unter dem Namen des Baldovinetti oder Pesellino antrifft.

Uccelli hatte in seinem 72ten Jahr Urbino besucht. Im folgenden konnte er nicht mehr von der Stelle. Wir haben das „Placet" noch, worin er am 9. August 1469 den Uffiziali zu Florenz erklärt, dass er ein Mann von 73, seine Frau Mona Tomasa di Benedetto Malifici krank, sein Sohn Donato 16 Jahr, er selbst alt, mittellos und arbeitsunfähig sei.[31] Er starb vermuthlich bald darauf und liegt in S. Maria Novella begraben, der Bestimmung

[31] Gaye, Cart. I, 147.

seines früheren Testaments zuwider, worin er sich S. Spirito zur Grabstätte ausersehen hatte.[32]

Echte Werke findet man in öffentlichen Gallerien, wenn überhaupt, nur sehr spärlich.[33]

Oxford. Wir kennen nur ein einziges in der Gallerie der Universität zu Oxford, welches seinen Namen rechtfertigt: es ist ein kleines Jagdstück und wird dem Benozzo Gozzoli zugeschrieben. Die Figuren sind hager und lang und weichen sonach ein wenig von den sonst bekannten des Uccelli ab, aber die Behandlung ist sehr dreist und bestimmt. Wir möchten ausser ihm nur den Giuliano d' Arrigi (Pesello) als Maler annehmen.

Der Name des Dello ist, abgesehen von den Fresken des Kreuzganges zu S. M. Novella, mit keinem aufweisbaren Werke verknüpft. Wir vermögen also nichts als ein Verzeichniss der Arbeiten zu geben und den Bemerkungen, welche dieselben nahe legen, die von Gaetano Milanesi jüngst erst gefundenen neuen urkundlichen Notizen vorauszuschicken,[34] um mit ihrer Hilfe den ziemlich leichtfertigen und widerspruchsvollen Passus bei Vasari zu berichtigen. Dello war als Sohn des Niccolo Delli, eines Schneiders, und seines Weibes Orsa um das Jahr 1404 geboren.[35] Der Angabe Vasari's, er sei für den doppelten Beruf des Malers und Bildhauers unterwiesen worden, scheint zwar der Umstand zu widersprechen, dass die ihm zugeschriebenen Arbeiten in Terra cotta als Werke des Bicci di Lorenzo nachgewiesen sind,[36] doch

---

[32] ibid. — Richa, Chiese fior. III, 78 gibt sein Grab in S. M. Novella an. Vasari (III, 98) lässt den Uccelli 1432 sterben, vielleicht ist die Ziffer verdruckt für 1472.

[33] In den Cabinetten der Münchener Pinakothek (N. 557) ist ein heil. Hieronymus, der früher dem Uccelli zugeschrieben war, ein schwaches Stück Arbeit aus der Zeit Fra Filippo's, aber nicht charakteristisch genug, um einem solchen Meister zugewiesen zu werden. — In der Gall. Communale zu Prato (N. V.) steht eine lebensgrosse Porträtfigur des Cardinals Niccola von Prato unter Uccelli's Namen catalogisirt. Diess ist ein unbedeutendes Machwerk aus dem 15. Jahrh. und nicht von ihm, wie es ohnehin nur Copie oder Nachbildung eines älteren Bildnisses dieser Persönlichkeit sein wird, die bereits im Anfang des 14. Jahrh. starb.

[34] S. Giorn. stor. degli Arch. Tosc. 1860 III. Quart. p. 10—12 u. 25—29.

[35] Das Geburtsjahr wird unsicher gemacht durch die einander widersprechenden Angaben der drei verschiedenen Einkommensteuerzettel aus d. J. 1427, 30 und 33.

[36] Vgl. Band II, S. 202 und dazu Vas. III, 46.

wird sie andrerseits durch Urkunden in Siena bestätigt. Dello war kaum 20 Jahre alt, als sein Vater die Feste Montecerro in der toscanischen Romagna, die er i. J. 1424 inne hatte, den Streitkräften des Herzogs Filippo Maria Visconti von Mailand überlieferte und infolge dieses Verraths, wofür die Handlung galt, am 1. November in contumaciam zum Tode verurtheilt wurde. Er floh nach Siena, wo es dem Dello glückte, Beschäftigung zu finden. Er lieferte eine Messingfigur, welche auf dem Thurme des Palazzo die Stunden zu schlagen hatte.[37] Aus Siena wandte sich Niccolo mit seinen Söhnen (um 1427) nach Venedig, wo sie einige Zeit blieben. Dello liess seinen Namen 1433 „pro forma" in die Gilde der Speziali zu Florenz eintragen.[38] Unzufrieden mit seinem neuen Aufenthalt, der vermuthlich keinen Erwerb bot, wanderte Dello nach Spanien aus. Laut des Taxzettels seiner Mutter Orsa (Florenz 1442) hat er dann mehrere Jahre in Sevilla gelebt. Dort machte er so viel Glück, dass er im Lauf der Zeit reich wurde, den Titel „Cavaliere" erwarb und bei seiner Heimkehr nach Florenz (1447 neuen Stils) die Anerkennung dieses Prädikats nachsuchte und erhielt.[39] 1448 jedoch ging er — wie Vasari angibt, weil ihm die Neckerei Derer unerträglich gewesen sei, welche ihn vor seiner Standeserhöhung gekannt[40] — nach Spanien zurück. Filarete berichtet, dass er in den Jahren 1464—66, der Zeit, wo dessen „Trattato d'architettura" entstand, noch am Leben war.

Die 24 Episoden aus der Genesis, welche Dello im Kreuzgang von S. Maria Novella gemalt haben soll, sind zwar alle mehr oder minder mangelhaft in Stil und Ausführung, und die 12 letzten unterscheiden sich nur wenig von den ersten, aber sie sind aus einheitlichem Geist entsprungen. S. M. Nov. Florenz.

Einige Scenen bieten immerhin Interesse dar, wenn sich auch freilich keine findet, in der nicht kleinliche Composition und flüch-

[37] Milanesi, Documenti per la storia dell' arte Senese II, 290.

[38] „1432—33. XXVI. Januarii. Pro Dello Nicolai Delli pictore populi S. Fred. de Flor." Giornale stor. degli Arch. Tosc. 1862. III, 11.

[39] Die Urkunde, durch welche Dello oder Daniello die „insegne della liberta e del popolo" zu Florenz empfing, ist im Giorn. stor. a. a. O. S. 27 abgedruckt, datirt v. 27. Juni 1446.

[40] Vas. III, 50.

tig rohe Mache zusammengingen. Die Fresken nehmen sich aus wie schwache Produkte eines Mannes, der mit sehr geringem Erfolg den Masolino zum Vorbild nahm, und der höchst unvortheilhaft mit dem künstlerischen Nebenbuhler an Ort und Stelle, mit Paolo Uccelli, wetteifert. Ihr Urheber verräth so unfertige Ausbildung des Talentes, dass man sich schlechterdings nicht mit der Angabe vertragen kann, diese Fresken seien dem Dello anvertraut worden, nachdem er sich bereits in Spanien einen Namen gemacht. Wenn es auch wahr sein mag, dass Uccelli das Bildniss des Dello gemalt hat, als er den Cyklus zur Genesis vollendete — und das Porträt, was man jetzt für dasjenige des „spanischen Cavaliers" ausgibt, stimmt dem Alter nach recht wohl zu dieser Voraussetzung — die Existenz desselben nützt der Kritik nichts zur Entscheidung der Controverse.

Ein Bild, das dem Dello alle Ehre machen würde, wäre sein Autorrecht daran gesichert, ist unter seinem Namen in der Sammlung des Mr. Barker in London aufgestellt:

London. Es ist ein Rundbild von der Anbetung der Könige und zeigt im Reichthum der Composition, in den Details von Kleidung und Landschaft einen Stil, nach welchem man den Maler unter den Richtungsgenossen der Peselli suchen möchte. Obgleich durch die Zeit gebräunt, ist es doch schön und steht weit über den Fresken von S. M. Novella. Die Technik weist auf einen Realisten aus der Mitte des 15. Jahrh., der wol mit der Schule der Peselli zusammenhing.

Vasari rühmt auch von Dello die gewöhnliche industriöse Verwendung seiner Kunst zum Schmuck von Holzgeräth und Täfelei und fügt hinzu, er habe in dieser Weise ein Zimmer im Hause des Giovanni de' Medici decorirt, aber etwas dergleichen heute nachzuweisen, würde sehr schwer halten. Auch Dello's Pietà in der S. S. Annunziata[41] ist nicht zu finden, und ebenso wenig wissen wir vom wirklichen Bestand der Fresken, die er in S. Agata gemalt haben soll.[42]

---

[41] Vas. III, 46.
[42] Nach Richa, Chiese V, 285.

DRITTES CAPITEL.

Andrea del Castagno und Domenico Veniziano.

Gleichzeitig mit Uccelli und berühmt durch seine Kunst, berüchtigt durch das etwas märchenhafte Ungestüm seines Temperamentes lebte Andrea del Castagno, ein Maler, dessen ansehnlicher, wenn auch in rauher Hülle verborgener Befähigung das Quattrocento immerhin zu Danke verpflichtet ist.[1]

Geboren war er 1390, wenig Jahre vor Uccelli, und wurde „del Castagno" genannt, entweder weil das dürftige Landgütchen dieses Namens in der Provinz Mugello sein Geburtsort gewesen, oder weil er dort die Kindheit zubrachte. Sein Vater Bartolommeo di Simone war Arbeiter und Häusler zu S. Andrea a Linari in der Nachbarschaft von Florenz.[2] Früh verwaist hütete er die Heerde eines Vetters bei Castagno und würde sein Lebtag in ländlicher Arbeit stecken geblieben sein, hätte er nicht von ungefähr einst einen wandernden Maler bei Ausführung eines Tabernakels angetroffen, und von lebhafter Neigung zu dessen Handwerk angereizt, Wänden und Steinen allerhand rohe Figuren

[1] Giovanni Santi (s. Pungileoni's Elogio stor. di G. Santi 73) nennt ihn „Andrein", Albertini (im Memoriale, s. Band II, Anhang) schreibt „Andreino", und bei Filarete (in der Dedikation seines handschriftl. Trattato d'Architettura) heisst er „Andreino degl' Impiccati." Vgl. auch Milanesi im Giorn. stor. VI, 1862 p. 7.

[2] Giorn. stor. a. a. O. p 2. Geburtsjahr, Heimath und den Namen seines Vaters hat der Maler selbst in der ersten Steuerrolle in Florenz vom Jahre 1430 aufgeschrieben. Den Namen seiner Mutter kann er bei dieser Gelegenheit nicht angeben.

eingekratzt. Dadurch zog er die Aufmerksamkeit des Bernardetto de' Medici auf sich, der ihn mit nach Florenz nahm, wo er dann Unterricht erhielt.[3] Leicht ist ihm das Leben nicht gemacht worden. Zwar gibt er 1430 selbst an, dass er ein Häuschen und zwei kleine Streifen Land auf der Dorfflur seines Vaters besass, aber nichtsdestoweniger war er sehr arm, nannte in Florenz weder Dach und Fach noch Bett oder sonst eine Habe sein eigen, und war damals eben erst nach viermonatlicher Krankheit aus den Hospitälern von S. Maria Nuova und der Pinzocheri entlassen. Später fand er Obdach und Werkstatt in einer der Rettungsanstalten, die ihm Schutz gewährt hatten, und machte sich auf eigne Faust einen Namen als Mann von Willenskraft und Talent. Kurz vor seinem Tode endlich finden wir ihn als Ehemann und Bewohner eines eigenen Hauses auf der Via de' Fibbiai zu Florenz.[4]

Die Einen behaupten, er sei in der Jugend als Lehrling förmlich bei Masaccio aufgenommen gewesen, Andere begnügen sich, ihn dieses Meisters Weise studiren zu lassen.[5] Sein Stil selbst lehrt, dass er ein realistischer Nachahmer der gewöhnlichen Natur war, dass er nicht bei Masaccio, Masolino oder Angelico gelernt hat, sondern dass wahrscheinlich der Einfluss derjenigen Schule bestimmend auf ihn wirkte, welche von Paolo Uccelli und Pesellino ausging. Seine Manier zu zeichnen war incorrekt, aber kühn, Art und Stärke seines Talentes waren dem des Uccelli ähnlich. Die Fresken der Casa Pandolfini zu Legnaia und das Reiterbild des Niccola di Tolentino würden allein genügen, diess darzuthun. Aber diese Arbeiten zeigen zugleich, dass Andrea del Castagno ein Künstler niedrigeren Schlages war, als Uccelli. Die Umrisse zeichnet er mit einer gewissen Frechheit, die Gewänder in der Weise eines Plastikers, seine Perspektive ist keineswegs ohne Verständniss. Donatello's eigenthümliche Stärke scheint auf ihn übergegangen zu sein, nur in noch derberer Form, und die übereinstimmende künstlerische Richtung kann die beiden

---

[3] Vasari IV, 140.

[4] Ueber diese Notizen vgl. Giorn. stor. a. a. O. 2.

[5] Jenes ist die Meinung Baldinucci's (s. Opere V, 329), dieses die Lanzi's, Storia della pittura I, 80.

Männer wol auch im Leben zu Freunden gemacht haben. Vasari scheint ganz das Richtige zu treffen, indem er den Andrea „gagliardissimo“ nennt.[6] Die Figuren bewegen sich bei ihm mit Kraft und Schwung, aber durch den Ausdruck weisen sie ihren Meister als einen der derbsten Realisten aus. Im Colorit wurde er fast von allen Zeitgenossen übertroffen; denn selten hat er darin andere als rohe und ungefällige Arbeit gemacht, aber die Gewalt, die in ihm war, ist dennoch ergreifend und er verdient den Platz, der ihm in der Kunstgeschichte angewiesen worden.

Zwei Bilder der Kreuzigung von Castagno's Hand bewahrt das Kloster der Angeli in Florenz.[7]

Das eine, im ersten Kreuzgang, zeigt auf blauem Hintergrund den Heiland lebensgross am Kreuze zwischen Maria und Benedikt, dem Evangelisten und S. Romualdo, sowie Maria Magdalena am Fuss des Stammes. Dieser Christus, gut in Verhältnissen und Bewegung, ein wohlstudirter Akt von nicht zu rohem Antlitz, ist ein Typus, welcher mit dem Erlöser auf Peselli's Dreieinigkeit in der Nationalgallerie zu London[8] den Vergleich aushält. Sehr auffallend ist daneben die Charakterverwandtschaft dieses Wandbildes mit demselben Gegenstande im Frontispiz des Altarstückes von Piero della Francesca, jetzt im Spedale zu Arezzo. Gewöhnlicher Realismus und technische Methode verbinden diese beiden Gemälde, und zwar gilt diess nicht bloss von der Hauptfigur, sondern ebenso von der Maria, welche beide Künstler in gewöhnlicher Jammergeberde, die Wange in die hohle Hand lehnend darstellen. Johannes hat den Mund offen, sodass man die Zähne sieht; am grössten ist die Verzerrung der Züge beim heil. Benedikt, der die Hände wie ein Epileptischer zusammenkrampft. (Auch dieser Fehler findet sich bei Piero della Francesca wieder.) Der heil. Romuald, im Profil gesehen, kratzt sich im Haar. Kl. degli Angeli. Florenz.

Castagno hat offenbar nur Sinn für die äusserlich sichtbaren Zeichen des Tragischen; Seelenschmerz zu schildern vermag er nicht. Dabei haben seine Gewänder die Steifheit und Festigkeit von Papier, die Contouren sind hart und eckig, die Behandlung der Extremitäten plump. Seine Farbe ist flüssige Tempera von

[6] Vas. IV, 141.

[7] Nicht an den Orten, wohin sie Vasari (IV, 141) versetzt, obgleich sie mit den dort erwähnten identisch sind. Das Kloster hat seit dem 16. Jahrh. viele Veränderungen erfahren.

[8] Aus der weiland Bromley'schen Sammlung. Vgl. Cap. V.

blödem Aussehn, gelblich in den Lichtern der Fleischtinten mit Lasuren von halbdurchsichtigen Schattentönen.[9]

Kl. degli Angeli. Florenz.

Auf der zweiten Kreuzigung im Kloster der Angeli[10] fehlt die Figur der Magdalena. Hier leistet der Christus das Aeusserste von vulgärer Erscheinung und ist zugleich eine karikirte Anatomie. Die Schatten sind durch Feuchtigkeit schwarz geworden.[11]

In freierer Stimmung malte Castagno für die Nischen in einer Halle der Villa Carducci zu Legnaia bei Florenz[12] eine Reihe Heroen und Sibyllen, deren Ueberreste auf Leinwand übertragen jetzt im Depôt der Uffizien stehen. Er hat hier seine Figuren der Höhe des Raumes entsprechend gezeichnet und die Perspektive der Theile ganz nach den Gesetzen behandelt, die von Uccelli und Donatello beobachtet waren.

Uffizien. Florenz.

Eine der Nischen dieses ländlichen Tempels ist dem Pippo Spano (Filippo Scolari Buondelmonte), dem Gönner Masolino's und Sieger über die Türken gewidmet, eine zweite dem Farinata, dem Befreier seines Vaterlandes; andere enthielten den Niccolo Acciaiuoli, den grossen Seneschall von Neapel, ferner Dante, Petrarca, Boccaccio, als unsterbliche italienische Dichter, endlich Esther, Tomyris und die Sibylle von Cumä. Ein Fries krönte die Simse der Nischen und correkte Perspektive steigerte den Eindruck, sodass sich der Beschauer hier inmitten einer gewählten und ehrwürdigen Gesellschaft befand.[13]

Um die richtige Wirkung dieser Porträts zu empfangen, hätte man sie an ihrem ursprünglichen Platze betrachten müssen, wo der colossale Maasstab, die kühne Freiheit der Geberden und ein gewisser Anflug von Classicität, der ihnen eigen ist, sie erst zu vollem Rechte kommen liess. Pippo Spano z. B. steht in voller

---

[9] Auch mit dieser Weise des Colorirens stimmt Piero della Francesca überein.

[10] In der fünften Zelle des zweiten Kreuzganges.

[11] Einen Stich von dem Bilde gibt die Etturia pittrice; erwähnt wird es bei Richa, Chiese fior. VIII, 174.

[12] Die Villa Carducci (später Pandolfini) ist gegenwärtig ein Oekonomiegebäude im Besitz der Familie Rinuccini. Vasari nennt diese Bilder zweimal: erst IV, 141 in Legnaia in der Villa Pandolfini, dann IV, 150 wieder in der Casa Carducci zu Florenz. Letztere Angabe beruht ohne Zweifel auf Irrthum.

[13] Die Nischen waren rechtwinklig und von Pilastern mit Karniess und Architrav gebildet. Die oben angeführten 9 Figuren machen nur einen Theil der Reihe aus, welche die vier Wände der Halle einnahm. Sie füllten bloss die eine Seite.

Rüstung breitspurig da, das Rapier mit beiden Händen über die Kniee gelegt, gar heldenhaft und herausfordernd.[14] Die Dichter, welche er vorführt, sind würdevoll, die Sibyllen schlank und von cholerischer Bewegung und haben die eigenthümliche Gestrecktheit der Nacken und Beine sowie die utrirte Zeichnung der Extremitäten, welche später bei den Pollaiuoli und bei Botticelli charakteristisch wird. Die Halbfigur der Esther lässt Studium der Antike deutlich erkennen,[15] doch zeigt sich Andrea's derbe Kraft sofort in der breiten und unschönen Hand. Aus der kräftigen Bestimmtheit, womit er die Räume füllt, spricht die Bekanntschaft mit den Compositionsgesetzen der Donatello und Uccelli; ungestümer Geist, kühne Freiheit der Gesten und der Contoure, kecke Farbenwahl herrschen vor, Kenntniss classischer Vorbilder bekunden die Gewänder und Kopfhüllen. Die Carnation hat bei den Männern einen Stich ins Ziegelrothe, bei den Weibern einen gelblicheren Ton und ist mit einem in flüssigem Bindemittel gesättigten Pinsel breit modellirt.

Ein Talent wie das Andrea's del Castagno war besonders bei Aufgaben an seinem Platze, die keinen gewählten Geschmack verlangten. Daher eignete er sich trefflich zu dem Auftrage, den ihm die florentinische Regierung i. J. 1435 ertheilte: die gefallenen Häuptlinge der Peruzzi und Albizzi, wie sie im Palast des Podestà mit drastischer Wahrheit an der Wand abgebildet sind, darf man ohne Bedenken für Arbeiten seiner Hand nehmen.[16] Der Erfolg, den er hatte, drückt sich in seinem Beinamen „Andreino degli Impiccati" („Andreas der Galgenstricke") aus. 1444 wurde er in die Gilde der Barbier-Chirurgen und Specereihändler

---

[14] Vgl. Band II, Cap. VI, S. 90. Eine farbige Abbildung dieses Porträts gibt Litta: Famiglie celebri d'Italia unter B. Dort die Unterschrift: DOMINVS PHILIPPVS HISPANVS (scil. Gespan) DE | SCOLARIS | RELATOR | VICTORIE THEVCROȜ. Die übrigen Unterschriften s. Vas. IV, 142 Anm.

[15] Sie nahm ursprünglich die Mitte der Wand oberhalb der Thüre ein.

[16] Vasari's Angabe (IV, 150), wonach jene Gemälde im Palazzo des Podestà (Bargello) die bei der Verschwörung der Pazzi i. J. 1478 betheiligten Hochverräther darstellen sollen, ist unrichtig, da Andrea del Castagno bereits vor jenem Ereignisse gestorben war. S. darüber später.

aufgenommen;[17] er hat in demselben Jahre für S. Maria del Fiore gearbeitet und die „Opera“ mit einer Zeichnung der Abnahme vom Kreuz für eins der Rundfelder in der Kuppel versehen. 1446 malte er einige der Tafeln an der Orgel des Doms und 1455 beschäftigte ihn das Denkmal für Niccolo da Tolentino, auf das wir unten zurückkommen. Von seinen Verhältnissen in der Zwischenzeit erfahren wir jedoch durch das Tagebuch eines befreundeten Künstlers, des Alesso Baldovinetti, bei dessen Lebensschilderung jene Quelle von neuem wichtig wird. Dieser merkt unter dem Jahre 1454 an, er habe im Siechhause der S. S. Annunziata de' Servi in Florenz ein Inferno ausgeführt, welches Boccolino, Agent des Marchese Lodovico Gonzaga, nicht bei ihm, sondern bei Andrea del Castagno bestellt gehabt habe. Die Annahme liegt nahe, dass Castagno, der immer mit Kränklichkeit zu kämpfen hatte und damals wieder in irgend einem Hospital gelegen haben mag, seinen Freund Baldovinetti veranlasste, an seiner Stelle einzutreten, das so entstehende Bild aber für sein eigenes verkaufte.[18]

Das Reiterporträt des Niccolo (Mauruzi) da Tolentino[19] sollte gleich demjenigen des Hawkwood Plastik nachahmen und den wackeren Kriegsmann völlig gewappnet mit dem Feldherrnstabe und in der Mütze auf dem durch Consolen an der Wand befestigten Sarkophage darstellen. Jetzt ist es auf Leinwand übertragen und hängt im Dom als Seitenstück zu dem Reiterbild Uccelli's:

S. M. del Fiore. Florenz.

Es ist ein für die damalige Zeit schön zu nennendes Bild von lebhafter Bewegung und Naturtreue, wenn es auch mehr Leidenschaft-

[17] Sein Name lautet dort: „Andreas Bartholomei Simonis pictor populi S. M. del Fiore“. S. die Urkunde im Giorn. stor. a. a. O. 1862. VI, 3.

[18] Vgl. das Leben des Alesso Baldovinetti. Cap. VI.

[19] Der Erlass zur Anfertigung eines Porträtdenkmals für Niccolo di Tolentino als wohlverdienten Heerführer der Florentiner erging an die Operarii unterm 19. Oktober 1455. Es sollte seinen Platz erhalten „penes figuram domini Ioannis Auto“ (Hawkwood). S. Gaye, Cart. I, 562. Das Pferd wurde i. J. 1524 ebenfalls von Lorenzo di Credi restaurirt. Es ist ebenso wie die vorgenannten ein Passgänger. — Die Inschrift des Sarkophags besagt: „Hic . quem . svblimem . in . eqvo . pictvm . cernis . Nicolavs . Tolentinas . est . inclitvs . dvx . Florent . exercitvs“. Abbildung bei Litta, Famiglie cel. d. Ital. unter Mauruzi.

lichkeit als Grossheit und Würde hat und die Gestalt des Rosses in der Reinheit der Form hinter dem des Uccelli zurückbleibt. Das Kostüm ist skulpturmässig behandelt, die Raumbedingungen geziemend beobachtet, die Zeichnung kühn und breit, aber die Formen schwer und ziemlich untersetzt. Der Schritt des Reiters geht dem Pendant von Uccelli entgegen nach links. An jeder Ecke des Sarkophags steht ein nackter behelmter Wappenhalter.

Im Jahre 1450 wurde Andrea del Castagno beauftragt, eine Anzahl Fresken für das Hospital von S. Maria Nuova in Florenz zu malen.[20] Er hatte damals, wenn Vasari's Angabe richtig ist, bereits einen heil. Andreas für den Kirchhof und ein letztes Abendmahl für das Refektorium geliefert[21] und begann nun den Cyklus der Darstellungen im Chor der Kirche: im ersten Raum malte er den Verkündigungsengel mit der Annunciata, im zweiten und dritten Darstellung und Tod Maria's. — Sein Nebenbuhler bei jener Arbeit war, nach Vasari's Versicherung, Domenico Veniziano, und er entbrannte dergestalt in Eifersucht gegen diesen, dass er ihm an einer Strassenecke auflauerte und ihn erschlug.[22] Vasari war völlig überzeugt von Andrea's Schuld und seine Erzählung ist infolge dessen allenthalben durch unverhohlenen Ingrimm gefärbt. In der Vorrede zur Biographie stellt er die Tugend Derer, welche edler Wetteifer zu höchsten Leistungen antrieb, den unedlen Naturen gegenüber, bei denen die Erfolge eines Freundes nur dazu beitragen, Neid und Missgunst zu steigern.[23] Er schildert dann den Andrea als einen entschlossenen rachsüchtigen Charakter, welcher denjenigen schmeichelte, deren Vertrauen er brauchte, und der seine Ziele durch Arglist und Gewalt zu erreichen nicht anstand, wie er denn als Beispiel seines cholerischen Temperamentes die Geschichte beibringt, dass Castagno einst einen Knaben verfolgte und tödten wollte, weil dieser ihm die Leiter von dem Gerüst in S. Maria del Fiore weggezogen

---

[20] Vgl. Albertini's Memoriale (s. Band II, Anh. S. 439): „La cappella maiore e mezza di Andreino e mezza di Dominico Veneto, benchè alcune figure dinanzi sieno per mano di Alexo Bal" (scil. Baldovinetti). — s. ausserdem Tavola alfabetica zu Vasari, wo erwiesen wird, dass Castagno die Arbeit in S. M. Nuova im Januar 1450 begann und sie 1453 unvollendet verliess. Sein Contrakt lautete auf 100 Goldgulden.

[21] Vas. IV, 144.

[22] Vas. IV, 149.

[23] Vas. IV, 139.

hatte.[24] Aber den Anlass, welcher den übelbeleumdeten Mann bestimmt haben soll, seinen Genossen Domenico zu ermorden, weiss Vasari nicht einleuchtend zu machen und wir suchen bei ihm vergebens nach einem erklärenden Motive für solche Unthat. In Wahrheit ist Castagno dieses Verbrechens nicht schuldig gewesen; das zu erhärten, reicht eine oder zwei Urkunden hin, die wir besitzen. Erstens nämlich hat er gar nicht gleichzeitig mit Domenico Veniziano in S. M. Nuova gemalt; denn seit dieser Letztere sein Stück am Schmuck des Chores geliefert (1445), waren bereits 6 Jahre vergangen, als Castagno seinerseits anfing (1450), und zweitens hat Domenico den Andrea fast um 4 Jahre überlebt. Ein schlagenderes Entlastungszeugniss kann nicht verlangt werden.[25]

Was Andrea und Domenico in S. Maria Nuova gemalt haben, existirt nicht mehr. Möglich, dass Domenico Oelfarbe angewendet und Andrea ebenfalls eins seiner Bilder mit solchem Bindemittel gemalt hat;[26] zum Antritt des Beweises aber fehlen alle Mittel. Was uns von Andrea noch aufbewahrt ist, sind Arbeiten in Tempera, sprechen also eher gegen als für den Gebrauch des Oeles. Soweit man jedoch aus den von diesem Maler vorliegenden Bildern schliessen darf, scheint es allerdings, als habe er sein Bindemittel in einem gewissen Grade mit Oel geschmeidigt. Doch muss die Erledigung der Frage nach der Verwendung von Oelen und Firnissen beim Tempera dem späteren Capitel über Antonello da Messina vorbehalten bleiben. Hier begnügen wir uns zu bemerken, dass die Bemühungen florentinischer Quattrocentisten, das Oel an Stelle anderer Bindemittel einzuführen, Versuche und zumeist erfolglos blieben; ferner dass es sehr lange dauerte, bis das Tempera gänzlich durch Oel verdrängt wurde, und dass viele Bilder halb nach alter, halb nach neuer Methode gemalt sind. Die vollendete Technik der Van Eycks ist nicht in Italien er-

[24] Vas. 144, 45.

[25] Gaetano Milanesi hat im Giorn. stor. a. a. O. 6, 7 diese Frage mit allen Incidenzpunkten aufs eingehendste erörtert, und der Schluss ist der Nachweis aus den Todtenregistern, woraus der obige Sachverhalt hervorgeht.

[26] Vas. IV, 147 bezeichnet den Tod Maria's als dasjenige Bild, welches in Oel gemalt gewesen sei.

funden, sondern aus den Niederlanden herübergebracht worden und gelangte erst nach und nach zu allgemeiner Anwendung.

Vasari nimmt einmal Gelegenheit, das Geschick zu rühmen, womit Mantegna auf einem seiner Fresken in Padua den Verschwindungspunkt der Gesichtslinien unterhalb des Gesichtsfeldes im Bilde zu legen weiss. Dieses nämliche Arrangement — fügt er hinzu — habe schon Andrea degl' Impiccati bei seinem Cenacolo im Refektorium zu S. M. Nuova fleissig angewandt.[27] Da dieses „letzte Abendmahl" Castagno's nicht mehr da ist, können wir die Anwendbarkeit jener Bemerkung auf dasselbe auch nicht nachweisen und müssen uns an ein anderes Freskogemälde halten, welches denselben Gegenstand darstellt und sich im Refektorium des aufgehobenen Klosters Sant' Appollonia in Florenz befindet. Das Werk wurde lange dem Uccelli zugeschrieben, ist aber in Wahrheit eins der besten von Castagno's Hand. Der Gesichtshorizont ist nun zwar nicht unter der Basis des Bildes, aber er ist tief und genau in der Augenhöhe des Refektoriums. In diesem Schneidepunkt laufen alle Linien des Raumes zusammen, sowol die der Wände mit ihren verschiedenartigen Flächen mischfarbigen Steins, wie auch die der Pilaster mit ihrem Schuppenornament und die des Deckengetäfels. Und hier beobachtet man, dass dem Castagno die Kenntnisse Uccelli's durchaus eigen waren. Auch in anderer Richtung zeigt er grosses Talent.

Das Abendmahl ist an einem Flügeltisch gruppirt, hinter welchem Jesus, in dessen Schooss sich Johannes lehnt, mit dem Ausdruck der Resignation zu Boden blickend sitzt; vorn allein Judas mit dem Bissen in der Hand, die traditionelle Verrätherphysiognomie mit energischer Hässlichkeit in dem Typus, welchen Ghirlandaio und Lionardo da Vinci auf den höchsten Grad von Hass und Bosheit steigerten. Neuheit ist hier in der Anordnung der Apostelgruppen. Ehe wir Kenntniss von diesem Gemälde hatten, glaubten wir, Ghirlandaio sei der erste, welcher die herkömmliche Feierlichkeit der alten Auffassung verlassen habe; aber Castagno hat es früher gethan, und in der Bewegung seines Bildes ist ebensoviel Angemessenheit wie Mannigfaltigkeit in der Anordnung der Figuren. Etliche seiner Masken, wenn auch roh zugehauen, nehmen sich wie Vorstudien zu den idealisirteren

S. Appollonia. Florenz

[27] Vas. V, 171.

des Lionardo aus, andere sind mit unerwartetem Gefühl gezeichnet: so der trauernde Simeon, der erstaunte Jakobus. Das in voller Ansicht gegebene Antlitz des Thomas ist geschickt verkürzt und der zu äusserst rechts sitzende Matthäus so würdevoll wie schön. Die Zeichnung ist, namentlich in den Extremitäten, derb, aber sicher, die Gesammtfarbe düster, die gelben Fleischtöne schwer schattirt, die Gewänder in scharfen grellen Gegensätzen gehalten, das Ganze jedoch hat eine Einheit und Stimmung, wie sie nur ein grosser Maler erreicht.

Ueber der Thür des ersten Kreuzganges ist ein anderes Fresko des Meisters: Christus im Grabe zwischen zwei Engeln, von denen der eine, welcher die Hand des Heilands küsst, ungewöhnliche Anmuth zeigt. Auch die Physiognomie Christi ist gewählter als sonst.[28]

Andrea's Arbeiten im Chor von S. Maria Nuova vermissen wir zwar, doch dürfen wir ihm dafür ein Werk in der benachbarten Loggia des Hospitals der Laienbrüder zuschreiben.[29]

Sped d. Oblat. Flor. Es ist eine Kreuzigung mit Maria und dem Evangelisten zu beiden Seiten, der Magdalena am Fuss des Kreuzes, im Vordergrund knieen rechts und links zwei heilig gesprochene Benediktiner.

Die Christusfigur hat hier Charakterverwandtschaft mit denen im Kloster degli Angeli und erinnert an die Peselli, aber macht vermöge des minder gedrungenen Stils und der feineren Hände und Füsse besseren Eindruck. Umsomehr hat sich Castagno's realistische Neigung in den noch vorhandenen Fresken zu S. Croce

S. Croce. Flor. gütlich gethan, wo Johannes der Täufer und Franciskus gemeinschaftlich in Einer Nische den fast nur aus Muskeln und Knochen bestehenden Akt des fastenden Einsiedlers in zwei drastischen Exemplaren vor Augen stellen. Johannes ist überdiess alt und gleicht einem Hieronymus eher als dem Täufer; es ist ein Bauerngesicht mit struppigem Haar gen Himmel blickend und sich die Brust schlagend. Das Nackte ist mit melancholischer Wahrheit gezeichnet und die Gestalt wetteifert an Elend und Abmagerung mit Donatello's Magdalena. Die sehnigen Formen sind in der Art ausgearbeitet, wie wir es nachmals bei Mantegna finden, Knochen, Mus-

---

[28] Die Fresken des Refektoriums sind durch Firniss verdüstert und auf der rechten Seite theilweise durch Feuchtigkeit beschädigt. Solange die Benedictinerinnen hier hausten, war Niemandem der Anblick der Bilder gestattet.

[29] Das Gebäude gehört zu S. Maria Nuova.

keln, Adern und Haut mit erstaunlicher Präcision gezeichnet. Wie gewöhnlich ist der Raum einsichtsvoll benutzt, aber Gewandung und Farbe haben ähnliche Mängel, wie sie oben schon an den Arbeiten Castagno's gerügt wurden.[30]

Wir haben nun hier noch eine Anzahl angeblicher Arbeiten Andrea's zu mustern:

In S. Giuliano bei S. Bernaba in Florenz soll Castagno ein Fresko hinterlassen haben.[31] Dieses seit Vasari's Zeit stark veränderte Nonnenkloster bewahrt in der That noch eine Kreuzigung oberhalb des Portales, aber Stil und Technik stimmen nicht zu Andrea; und überdiess fehlen die 4 Figuren, die Vasari und Albertini zu Seiten des Kreuzes anführen. Die Arbeit gehört einem Künstler an, der im 16. Jahrhundert gelebt hat.[32] Das jetzige Lünettenbild stellt den Gekreuzigten, Magdalena zu Füssen, Julian und Johannes d. Evangel. links und rechts dar. Angebl. Arbeiten. Florenz.

Vasari zufolge schmückte Castagno ferner eins der Tabernakel an der Strasse nach L'Anchetta bei Florenz,[33] aber von den zahlreichen Tabernakeln zwischen Porta S. Croce und der kleinen Ortschaft L'Anchetta enthält keins Malereien in seinem Stil. Das einzige seiner Zeit angehörige Stück ist die Madonna mit dem Kinde datirt 1408, welche in dem Capitel über die Gerini bereits ihren Platz fand.[34] Wir müssen annehmen, dass entweder Vasari irrt oder dass Castagno's Tabernakel untergegangen ist, wie die grössere Zahl seiner Werke, einschliesslich der Fresken in S. Miniato, welche urkundlich i. J. 1456 vollendet wurden.[35]

Von den Bildern in öffentlichen Gallerien in Florenz, welche dem Castagno zugewiesen werden, ist eins im Palast Pitti das Brust-

---

[30] Man kann noch sehen, dass die Figuren von einem Karton mittels Durchstechung und Auspuderung der Konturen, wie üblich, übertragen worden sind. Schatten und Umrisse haben Verde-Ton.

[31] Die Kreuzigung mit 4 Figuren befand sich nach Vasari IV, 143 und Albertini, Memoriale (s. Bd. II, S. 438) über dem Portale.

[32] Bei Rosini, storia della pittura Pl. XLI ist es als Werk des Castagno gestochen, und dafür gilt es auch den neuesten Herausgebern des Vasari (s. IV, p. 143, 2. Anm.).

[33] Vas. IV, 149.

[34] s. Band II, 195.

[35] s. Cenni di S. Miniato p. 161. — Die nicht mehr sichtbaren Bilder Castagno's können wenigstens aufgezählt werden: ein S. Andreas nahe der Cap. di maestro Luca in S. Trinità (Vas. IV, 141); eine Processionsfahne der Compagnia del Vangelista in Florenz (ib. 142); Scenen aus dem Leben des heil. Julian in der Kapelle desselben; ein Hieronymus und eine Dreieinigkeit in der Kap. S. Girolamo; ein Lazarus, Martha und eine Magdalena in der Kapelle des Orlando de' Medici: sämmtlich im Servitenkloster in Florenz (ib. 142, 43); eine Geisselung im Kreuzgang zu S. Croce (ib. 145); eine nackte Charitas in La Scarperia im Mugello (ib. 150); ein Tafelbild in S. Miniato fra le Torri (ib. 149 u. Albertini [B. II, 440]), welches laut der von Baldinucci, Opere V, 335 copirten Inschriftverse i. J. 1456 gemalt war.

Florenz. Gall. Pitti. bild eines bartlosen Mannes,[36] ein energischer Kopf mit einem Haarbüschel in der Stirn. Die Zeichnung der Einzelheiten ist kühn und entschieden und mit einer für den Meister charakteristischen Breite ausgeführt. Das Porträt hält sich innerhalb der niedrigen Tonscala Castagno's und ist mit viel Sorgfalt und Verarbeitung auf verdefarbenem Fleischgrund gemalt; die Formen sind wie meist bei seinen Bildern schwer. — Haben wir hier auch nur einen einzelnen Kopf vor uns, so sind doch entscheidende Merkmale des Meisters deutlich und wir suchen mit seiner Hilfe Aufklärung über ein ursprünglich in Akad. d. K. S. Ambruogio, jetzt in der Akad. d. Künste befindliches Altarbild, auf welchem Maria mit dem Kinde zwischen den anbetenden Cosmas und Damian und den stehenden Figuren des Täufers, der Magdalena, des Franciskus und der Katharina von Alexandrien dargestellt ist. Dieses Bild, das früher mehr als Einem Maler zugeschrieben wurde, steht jetzt mit gutem Scheine im Katalog unter Botticelli's Namen.[37] Aber an etlichen Figuren, besonders an der Katharina, werden wir an die Schwerfälligkeit und Derbheit der Formgebung gemahnt, welche dem Porträt in Pitti eigen ist. Offenbar hat der Maler nach einem plumpen bäurischen Modell gearbeitet. Auch der links knieende Cosmas ist von gemeinem Typus; — dabei aber die Gewänder schön stilisirt, eine Einzelheit, die auch sonst bei Castagno in ähnlicher Vollendung begegnet.[38] Die hinter Cosmas stehende Magdalena sowie Franciskus bringen ähnliche Figuren des Domenico Veniziano ins Gedächtniss; die letztgenannte ist zugleich eine etwas edlere Wiederholung derjenigen bei Castagno und einer Figur, welche der des Domenico im Altarbild von S. Lucia in Florenz ähnelt. In der That besteht deutliche Stilverwandtschaft zwischen Domenico Veniziano und Andrea del Castagno, wie andrerseits wieder zwischen diesem und Piero della Francesca, der unter Domenico studirte. Nach alledem ist man berechtigt, den Namen Andrea's auf die Wahl zu setzen, wenn über den Ursprung des in Rede stehenden Bildes entschieden wird, und zwar umsomehr, weil die Farbe, wenigstens soweit die beschädigte Oberfläche ein Urtheil ermöglicht, die ihm eigenthümliche gemässigte graugrüne Stimmung hat.[39]

Akad d. K. Ausserdem führen noch drei andere Bilder in der Akad. d. K. in Florenz Andrea's Namen: Auf einem derselben sieht man den heil. Hieronymus vor einem Kruzifix, wie er sich mit dem Stein an die Brust schlägt, in einer Landschaft mit Bäumen, welche durch Vögel

---

36 Gall. Pitti N. 372, Holz. H. braccie tosc. 0, 16. 9, br. 0, 11. S.

37 Akad. d. K. in Florenz. Gall. d. grossen Gem. N. 46, in früherer Zeit dem Dom. Ghirlandaio zugeschrieben.

38 Vgl. später den heil. Hieronymus in der Akad. d. K. Gall. d. gr. Gem. N. 38.

39 Vasari IV, 133 und 151 nennt den Castagno gradezu den besten Maler in Florenz und bezeichnet ihn als den Lehrer des einen der Pollaiuoli, mit welchem Botticelli malte.

belebt sind.[40] Die derbe Kraft Andrea's oder seiner Schule spricht aus dem rauh und stumpf wirkenden Bilde; doch sind die Gewänder sorgfältiger als auf Castagno's Fresken. Die Magdalena und Johannes der Täufer[41] erinnern dagegen an Filippino's schwache Zeit.[42] — Ein anderes unter Castagno verzeichnetes Bild der Magdalena am Fusse des Kreuzes[43] ist in Luca Signorelli's Manier gehalten. Gall. Bilder.

Im Berliner Museum hat ein Bild „Maria auf Golgatha mit dem todten Christus auf den Knien" das Stilgepräge Castagno's: rechts Hieronymus, links Augustin; dahinter das Kreuz mit Engeln an den Enden des Querbalkens; Ferne Landschaft.[44] Am schärfsten gibt der knochige Hieronymus die Weise des Meisters zu erkennen, ein ganz mantegnesk durchgebildeter Akt mit hartem und strengem Gesichtsausdruck. Auch die Verzerrung im Antlitz der Madonna ist nicht anziehend. Die dünn aufgetragene Farbe hat gilblichen Ton, die gelbbraunen Schatten lassen den grüngrauen Grund durchscheinen. — Berlin.

Ein zweites Bild daselbst[45] (Hieronymus mit Episoden aus der Legende des Sebastian, Rochus und Tobit im Hintergrund), ein kleines Predellenstück, ist von ähnlichem Charakter wie das vorgenannte, nur ist die Tempera dünner und die Ausführung gröber.

Eine kleine Darstellung der Kreuzigung mit der ohnmächtigen Maria, Johannes, Magdalena und den Heil. Hieronymus und Franciskus in der Municipalgallerie zu Prato[46] scheint uns ebenfalls Anrecht auf Castagno's Namen zu haben. Die Gruppe der durch Johannes aufgerichteten Maria ist in der Empfindung derjenigen auf dem Freskobilde Angelico's im Refektorium zu S. Marco in Florenz gehalten, der Hieronymus dagegen ausdrücklich in Andrea's Manier. Prato.

Andrea del Castagno starb, vermuthlich an der Pest, am 19. August 1457, wenige Tage nach seiner Frau, und wurde in S. Maria de' Servi in Florenz begraben.[47]

Von Domenico Veniziano, der auf so ungerechtfertigte Weise zum Opfer vermeintlicher Schandthat Andrea's del Castagno

---

[40] Akad. d. K. Gall. d. gr. Gem. N. 38 (stammt aus dem Annalenen-Kloster).

[41] Akad. d. K. Gall. d. gr. Gem., ersteres N. 37, letzteres N. 39 (beide aus S. Procolo in Florenz).

[42] Genau in dem Charakter von N. 37 und 39 — wenn auch dem Fra Filippo zugeschrieben — ist N. 44 daselbst (ein heil. Hieronymus).

[43] Akad. d. K. Gall. d. alten Gem. N. 6, Tempera auf Leinwand.

[44] N. 1055. Holz, Tempera. H. 6 F., br. 5', 11".

[45] N. 1139. Holz, Tempera. H. 1 F. 10, br. 2 F. 6¼. — Noch einen Hieronymus von gleichem Schlag kann man im Depôt der Berliner Gallerie sehen. — Ein dritter, Wiederholung von N. 1139 in Berlin, befand sich in der Sammlung Lombardi in Florenz.

[46] Katal. d. Gall. zu Prato N. VII unter der Rubrik „Scuola Fiorentina".

[47] Giornale stor. a. a. O. p. 2.

gemacht worden ist, weiss man weder Geburtsjahr noch Lehrgang anzugeben. Könnte man die Entdeckung hoffen, dass er in Venedig geboren sei, so würde erst recht die Frage entstehen, wo und von wem er seinen Unterricht empfangen. Für jetzt und mit den Mitteln, welche uns zu Gebote stehen, können wir nur annehmen, dass er Zeichnen und Malen in Toskana lernte. In Venedig wenigstens, wo die Künstler während des ganzen 14. Jahrhunderts unentwegt an der archaischen Weise früherer Zeit festhielten, konnte Domenico den Grund zu seinem Stile, welcher von vornherein das unverkennbare Gepräge florentinischer Grossartigkeit trug, nicht gelegt haben. Auch der Beginn des 15. Jahrh. brachte wenig Veränderung in das Kunstleben der Lagunenstadt; wir können verfolgen, dass der schlummernde Kunstzustand bis zur Zeit des Giovanni d'Allemagna, Gentile da Fabriano und Antonello da Messina währte.

Zu Anfang des 15. Jahrh. lebte Cosmo de' Medici im Exile fern von Florenz. Die Zeit, die er in Venedig zubrachte, und die Jahre, während welcher seine Söhne von Ort zu Ort reisend um Hilfe zur Wiederherstellung der Familie in Florenz warben, werden Gelegenheit genug geboten haben, sie mit Domenico bekannt zu machen. Aus einem von Perugia am 1. April 1438 an Piero de' Medici nach Ferrara adressirten Briefe des Künstlers[48] geht in der That hervor, dass er das Glück der Mediceer mit empfunden hatte, dem Cosimo für sein Wohlwollen und vielleicht sehr wesentliche Gunsterweisungen Dank schuldete und damals von seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit dermassen überzeugt war, um zu bitten, dass ihm gestattet werde, für den Chef des Hauses ein Altarbild zu malen; wobei er hinzufügt, „er hoffe, wenn ihm gewillfahrt werde, Wunder zu thun.“ Domenico zeigt sich gleichzeitig genau bekannt mit Namen und Leistung der damaligen florentinischen Künstler. Er wusste, dass Fra Filippo und Fra Giovanni (Fiesole) Beschäftigung hatten und jener in eben dieser Zeit an einem Altarbild in S. Spirito arbeitete.

---

[48] Gaye, Carteggio I, 136 und Ernst Guhl, Künstlerbriefe, Berlin 1853, I, S. 9 ff.

In Perugia, wohin jene erste Kundgebung Domenico's verweist, fanden wir nichts Hervorragendes aus dem 14. Jahrh.,[49] und der Beginn des 15. änderte so wenig in der dortigen Kunstthätigkeit, dass wir schlechterdings kein Bild zu nennen wüssten, an welchem unser Künstler mit Nutzen gelernt haben könnte. Als Benedetto Buonfigli seine i. J. 1454 bestellten Fresken im Palazzo del Comune zu Perugia begann,[50] offenbarte er eine ganz andere Kunstweise als seine Vorgänger dort und in Siena. Er führte sie in einem der florentinischen Schule verwandten Stile aus und hielt sich in gewissem Grade an das Muster des Domenico Veniziano und des Piero della Francesca. Betrachtet man die kurzen untersetzten rundköpfigen Gestalten mit ihren ältlichen welken Zügen, wie sie Buonfigli zu sehen gibt, so ist die Verwandtschaft in Sinnesart, Typus, Anordnung und Draperie mit den Arbeiten der beiden Genannten und mit Fra Filippo (den Buonfigli aber keineswegs verbessert, ja in seinen besten Leistungen nicht einmal erreicht) unverkennbar: — in der Bildung des Nackten Nachahmung der Manier des Andrea del Castagno, der Peselli und des Piero della Francesca. Diese Fresken sollten nach ihrer Vollendung durch Fra Filippo, Angelico und Domenico Veniziano gewürdert werden. Daraus geht hervor, dass Buonfigli mit letzterem bekannt gewesen ist; wahrscheinlich wird ferner, dass er bei demselben gelernt hat; denn seine Kunstweise entspricht offenbar den dort heimischen Leistungen nicht, sondern nimmt sich fremdartig aus. Da nun in Perugia nichts als rein lokale Kunst bestand, Domenico aber mit florentinischen Malern und ihren Werken bekannt war und seinerseits entsprechenden Einfluss auf Buonfigli ausübte, so liegt die Annahme nahe, dass er selbst in Florenz studirt hat und dass sein Aufenthalt in Perugia von einiger Dauer war. Datum und Inhalt seines Briefes an Piero de' Medici geben volles Recht, sein Geburtsjahr etwa ins erste Decennium des 15. Jahrh. zu setzen, wie er ja nachweislich genauer Zeitgenosse Fra Filippo's und Fiesole's war. Sein

---

[49] Vgl. Band II, 365 ff.
[50] Ueber Buonfigli s. Vasari V, 276 und Mariotti, Lettere pittoriche p. 132.

Zuname „Veniziano“ wird sich einfach daraus erklären, dass er von venezianischen Eltern stammte. Eine Urkunde von 1439/40 bezeichnet ihn als „Maestro Domenicho di Bartolomeio da Venezia.“ Vasari beachtete wol, dass Domenico in Perugia gewesen war. Er berichtet von Gemälden in einer Halle der Casa Baglioni daselbst, welche den Ruf des Malers nach Florenz getragen[51] und Veranlassung zu seiner Berufung dorthin geworden wären, wo er dann zahlreiche Werke ausgeführt hätte. Es ist auch sehr glaublich, dass sein Antrag an die Mediceer nicht ohne Erfolg blieb und dass er durch ihren Einfluss den Auftrag zur Ausmalung des Chores in S. Maria Nuova erhielt. Gearbeitet hat er dort nachweislich von 1439 bis 45, und wir erfahren aus derselben Quelle, dass Piero della Francesca sein Lehrling und Bicci di Lorenzo sein täglicher Gehilfe war.[52]

Die Fresken im Chor von S. Egidio in S. Maria Nuova sind untergegangen, aber trotzdem vermögen wir heute noch die Richtigkeit von Vasari's Angabe zu bestätigen, wonach Domenico seinem dabei angewandten Bindemittel Oel zugesetzt habe;[53] die Ausgabebücher des Hospitals nämlich enthalten wiederholte Zahlungen für Leinöl, welches dem Domenico während seiner Arbeit geliefert worden war.[54] Daraus geht aber noch keineswegs hervor, dass dieser Meister schon die flämische Oeltechnik von Antonello da Messina erlernt haben könnte, wie Vasari will;[55] denn wir haben schlechterdings keinen Beweis für einen so frühen Aufenthalt Antonello's in Norditalien, und überdiess bestand die Malmethode der Van Eycks keineswegs bloss in der Anwendung des Leinöls bei der Farbenmischung. Der Gebrauch von Leinsamenöl in bestimmten Partien der Bilder war, wie uns Cennini lehrt,[56]

---

[51] Vas. IV, 145.

[52] „M. Domenicho di Bartolomeio da Vinezia che dipigne la chapella maggiore di Santo Gidio dè dare a dì VII di Sett. f. 44, — et dè dare a dì XII di Sett. f. 2, 5. 15 posto Pietro di Benedetto dal Borgho a San Sepolchro sta collui.“ Aus dem Archivio dell' Arcispedale di S. Maria Nuova di Firenze, Quaderno di Cassa EE. 1439—40. fol. 94, tergo, mitgeth. von Gaetano Milanesi und publicirt von Harzen in „Weigel's Archiv für d. zeichnenden Künste“, Leipzig 1856, Anm zu S. 232. — Ueber Bicci's Beihilfe vgl. B. II, S. 202.

[53] Vas. IV, 147.

[54] Giornale stor. 1862 a. a. O. p. 4.

[55] Vgl. die Biographie Antonello's bei Vas. IV, 80.

[56] Vgl. Band II, S. 52.

den Florentinern im 14. Jahrh. durchaus nicht unbekannt. Domenico scheint nun allerdings diese Praxis ausgedehnt zu haben, und bei dem vereinzelten Gemälde, welches wir besitzen, ist die Temperasubstanz offenbar mit anderen Bestandtheilen vermischt, als auf älteren Bildern. In diesen Veränderungen versuchten sich auch andere gleichzeitige Maler, am erfolgreichsten aber Domenico's Schüler Piero della Francesca, der i. J. 1466 den Auftrag erhielt, eine Kirchenfahne in Oel zu malen,[57] und ein bewunderungswürdiges Probestück des nämlichen Verfahrens in den Bildnissen des Herzogs und der Herzogin von Urbino ablegte, welche jetzt die Gall. der Uffizien in Florenz schmücken. In wie weit Piero's Manipulation von derjenigen der Van Eycks verschieden war, müssen spätere Studien klar machen.

Betrachten wir Domenico's Bild in S. Lucia de' Bardi zu Florenz, so müssen wir Rumohr beipflichten, wenn er den Kopf der heil. Lucia des Fiesole nicht unwürdig erklärt,[58] während die übrigen Figuren den Manierismus des Andrea del Castagno zeigen.

Maria und Kind auf einem Thron, der von zwei sechseckigen Stufen getragen wird, befinden sich unter dreifacher Arkade zwischen Johannes dem Täufer und Franciskus (links), Nikolaus in Episkopalien und Lucia (rechts). Die Madonna hält den aufrecht stehenden nackten Knaben, welcher nach dem auf ihn hindeutenden Täufer blickt. Ein fünfeckiges Mauerstück begrenzt den Hintergrund; Baumlaub wird oberhalb desselben sichtbar, und an der unteren Thronstufe liest man die Inschrift: S. Lucia de' Bardi. Flor.

„Opus dominici de Venetiis, ho . . mater dei — miserere mei — datum est.“

Die Gestalt der Lucia ist in der That von dem Geiste der Masolino, Angelico oder der Jugend Fra Filippo's durchdrungen, die Haltung hat Noblesse, die Draperie erinnert an die Einfachheit des frommen Dominikaners oder Masolino's und zugleich an die Schärfe der Beobachtung, die den Andrea del Castagno charak-

[57] Für die Genossenschaft der Nunziata zu Arezzo, s. d. Urkunde im Giornale stor. 1862 a. a. O. 9.

[58] Rumohr, Ital. Forsch. II, 262.

terisirt. Aber dasselbe gilt auch von der Madonna und dem Kinde. Es ist mehr mütterliche Empfindung als einfältig religiöse Auffassung in der Gruppe, aber dabei wohlgefällige ruhige Innerlichkeit. Der heil. Nikolaus ist eine kurze gedrungene Gestalt ohne Adel; das Aeusserste von Gewöhnlichkeit leistet aber Figur und Gesicht des Johannes, dessen Umrisse, Muskeln, Beine und Gliedmaassen nichts als realistisches Naturstudium sind. Die Gemeinheit dieser Gestalt lässt die Quelle erkennen, aus welcher die auffälligsten Mängel Piero's della Francesca stammen.[59] Der Nikolaus des in Rede stehenden Bildes erinnert an einen des Andrea del Castagno. Gezeichnet ist Alles sicher und klar und die Umrisse haben die Bestimmtheit, welche wir bei Piero, Verrocchio und Lionardo antreffen. Die Farbe ist hell gestimmt, heiter, gut gemischt und von schönem Impasto. Was von architektonischem Detail vorkommt, beweist Fortschritt über Angelico, Masolino und Fra Filippo hinaus, als deren Schulgenossen das Bild als Ganzes den Urheber unverkennbar charakterisirt.

Den Rest seiner Jahre verbrachte Domenico, wie es scheint, in Florenz. 1448 schmückte er für einen wohlhabenden Mann, Namens Marco Parenti, zwei Hochzeitstruhen.[60] Das einzige erhaltene Denkmal seiner Kunst aus dieser Zeit ist das ursprünglich in einem Tabernakel am Canto de' Carnesecchi angebrachte Madonnenbild:[61]

Florenz. Maria sitzt auf einem steinernen Sitz von beträchtlicher Tiefe und auf falscher perspektivischer Projection. Ihre weit über lebensgrosse Gestalt ist schlank, natürlich und schön gewandet. Der Knabe steht mit der Geberde des Segnens nackt auf dem rechten Knie der Mutter, die den Kopf verschleiert, aber ausgeschnittenes Kleid hat. Die Schwelle des Thrones steht auf blumiger Wiese. Von oben herab blickt in freier Bewegung die verkürzte Gestalt Gottvaters, ein ehrwürdiger Graubart; aus seinem Munde regnen Strahlen auf das Haupt der Jungfrau, zu deren Anbetung er die Gläubigen mit der Bewegung seiner Hände zu ermahnen scheint. — Die Köpfe von zwei heilig-

---

[59] Die Zeichnung der Beine ist plump und scheint ein Vorspiel zu den wassersüchtigen des Piero.

[60] Die Urkunde s. Giorn. stor. 1862 a. a. O. p. 4. Der Preis war 50 fl.

[61] Das Fresko, bis vor kurzem im Besitz des Fürsten Pio in Florenz, ist auf Leinwand übertragen und hat gelitten, besonders in den Gewandpartien und an einigen Stellen der Köpfe.

gesprochenen Mönchen, der eine alt und bärtig, der andere bartlos und mit Tonsur, welche ehemals dazu gehörten, befinden sich jetzt in London.[62]

Ueber die Gesammtfarbe dieses zerstückelten Bildes ist nichts mehr auszusagen. Der Kopf des unbärtigen Dominikaners jedoch ist nur eine Paraphrase der Formen, wie sie die Heiligen Fiesole's aufweisen, welche seiner Kreuzigung im grossen Refektorium zu S. Marco beigegeben sind; die Stilisirung ist dieselbe, aber religiöse Empfindung und Sinnigkeit sind hier nicht in dem Maasse vorhanden, wie bei dem gottseligen Meister. Der andere, bärtige Kopf ist dagegen Wiedergabe einer gewöhnlichen Natur.

Folgende Bilder müssen hier noch angeführt werden:

In Florenz, Sammlung Pianciatichi N. 59: Madonna mit Kind in lebensgrosser Halbfigur auf Goldgrund. Maria hält das auf einer Brüstung sitzende Kind und bietet ihm eine Blume (der blaue Mantel beschädigt). Die Physiognomie der Jungfrau sieht eher nach Domenico als nach Piero della Francesca aus, welchem das Bild zugeschrieben ist; der Knabenkopf gleicht einem des Filippino. Die Farbe ist klar und licht.[63] — Florenz.

In Paris, im Besitz des Herrn O. Mündler: Madonna, auf deren Knie das Kind aufrecht steht, während sie eine Rose pflückt[64] — gehört in die Klasse, welche gemeinhin dem Baldovinetti und Dom. Veniziano zugeschrieben werden, und kann wol ein Werk des Letzteren sein.[65] — Paris.

Domenico starb in Florenz am 15. Mai 1461, vier Jahre nach seinem vermeintlichen Mörder, und wurde in S. Pier' Gattolino beigesetzt.[66] —

[62] Nationalgallerie N. 766 (17 Zoll engl. hoch und 13 br.) und N. 767 (16 zu 13 Z.). Sie sind aus der Sammlung des weiland Sir C. L. Eastlake erworben. — Madonna und Kind sind in die Hände eines unbekannten Käufers gekommen.

[63] N. 341 derselben Sammlung, Madonna mit Kind (auf Holz), dem Domenico Veniziano zugeschrieben, ist von späterer Hand, vielleicht von Giovanni Graffione.

[64] Auf Holz, die Figuren 1/3 der Lebensgrösse.

[65] Vasari, IV, 19 und 145, lässt den Domenico zusammen mit Piero della Francesca in der Sakristei von S. Maria di Loreto einen Theil der Decke ausmalen, welche Arbeit die beiden Künstler jedoch aus Angst vor der mittlerweile ausgebrochenen Epidemie verlassen haben sollen. Wir wissen aber aus historischen Notizen, dass jene Pest in den Marken während der Jahre 1447 und 1452 wüthete. Spuren dieser Malereien finden sich dort nicht mehr vor. Den achtseitigen Raum der Sakristei bedecken jetzt Fresken des Luca Signorelli.

[66] Vgl. Giorn. stor. 1862 a. a. O. p. 7, woselbst Gaetano Milanesi wahrscheinlich zu machen sucht, dass Vasari den Domenico Veniziano bei der Angabe seiner Todesart mit einem andern florentinischen Maler Domenico di Matteo verwechselt habe, welcher wirklich im J. 1448 in den Strassen seiner Heimathstadt ermordet wurde.

VIERTES CAPITEL.

Fra Filippo Lippi.

Unter den in der Kunstgeschichte berühmt gewordenen Mönchen nimmt Fra Filippo in Bezug auf sein Talent den ersten, rücksichtlich seiner sittlichen Führung aber den letzten Platz ein. Er war ein notorischer Wüstling, dennoch hat ihm die Gunst gerade der einflussreichsten Leute in Florenz nie gefehlt. Sein Leben verhöhnte die religiösen Vorschriften, allein er hat trotzdem die Kutte nie abgelegt. Man erschrickt geradezu über die Bonhommie, mit welcher Vasari seine Vergehungen behandelt, und über den Scherz, den eine seiner hässlichsten Thaten hervorrief. Es ist kein grösserer Gegensatz zu denken als das Bild von Fra Filippo's und von Fiesole's Leben. Beide waren Mönche, beide Männer von anerkanntem Ruhm; der eine aber ein Vorbild der Gottseligkeit, der andere ein beklagenswerthes Beispiel geistlicher Immoralität.

Vasari's Anstandsgefühl wollte zwar nicht glauben, dass Lippi's Unsittlichkeiten das Karmeliterkleid bedeckt habe, und er versichert deshalb, Fra Filippo sei bereits in seinem 17. Jahre aus dem Orden getreten;[1] aber er irrt, und gerade die gravirendste seiner Handlungen fällt in die Zeit, da er Kaplan eines Nonnenklosters war. Hat die kritische Forschung den Andrea del Castagno von ungerechter Bezichtigung befreien können, so kann sie leider Filippo's Schande nur in grelleres Licht setzen.

[1] Vasari IV, 126.

Es gibt eine traurige Vorstellung von der moralischen Atmosphäre florentinischer Klöster des 15. Jahrh., dass ein Mann, der von Kindesbeinen an in denselben erzogen war, die Probe so schlecht bestand. Er war der Sohn einer Madonna Antonia und des Metzgers Tommaso Lippi,[2] aber schon seit 1414 stand er als Waise in der Pflege einer seiner Tanten, bei der er in Dürftigkeit aufwuchs. Sein Geburtsjahr ist nicht genau anzugeben, doch hören wir, dass er Grammatik-Schüler im Karmeliterkloster gewesen sei, und sein Name erscheint in der Rolle dieser Brüderschaft bereits i. J. 1420.[3] In derselben Zeit, als Masaccio seine grossartigen Fresken in der Brancacci-Kapelle ausführte, wurde der junge Filippo geistlich und legte das Gelübde der Keuschheit ab. Seine Oberen waren längst überzeugt, dass er kein Licht in den Wissenschaften werden würde, denn die Bücher, welche man ihm gab, beschmierte er mit rohen Zeichnungen, und auf ähnliche Weise entstellte er die seiner Kameraden.

Aber die Karmeliter begriffen seine Neigung zur Kunst und liessen ihn gewähren. Wie Giotto einst sich in Cimabue's Werkstatt herumgetrieben hatte, so faulenzte der junge Lippi auf den Gerüsten des Masaccio. Auf diese Weise lernte sich der Knabe in das Metier ein und nach Verlauf einiger Jahre war er im Stande, das Kloster, in welchem er lebte, mit Tafel- und Wandbildern zu füllen. In den Klosterbüchern ist sein Name mit malerischen Arbeiten aus den Jahren 1430 bis 32[4] verknüpft. Nach dieser Zeit jedoch verschwindet er aus den Registranden. Wie die Sachen beschaffen waren, welche er dort geliefert hat, ist heute unergründbar; denn keinem Gebäude in Florenz fehlen thatsächliche Andenken an Lippi so vollständig wie gerade dem Karmeliterkloster, und deshalb vermögen wir auch über jene Phase seiner künstlerischen Entwicklung nicht zu urtheilen.[5]

---

[2] Nach Berichten, welche Gaetano Milanesi beigebracht hat (s. Vasari IV, 114), war Filippo in der Contrada detta Ardiglione hinter S. M. del Carmine geboren.

[3] Nach den eben angeführten Quellen (s. Vas. IV, 115).

[4] Ibid.

[5] Vas. IV, 116. Fra Filippo's Arbeiten im Carmine waren: ein Papst, welcher

Vasari gibt sodann in legendenhafter Weise zu verstehen, dass der junge Maler sich einem Wanderleben hingab. Er erzählt nämlich, Filippo habe Ancona besucht, sei dort auf einer Vergnügungsfahrt in See gegangen, dabei von Piraten aufgegriffen und in die Sklaverei geschleppt worden. Bis 1434 jedoch fehlt uns jede authentische Kunde über seine Fahrten. In diesem Jahre finden wir ihn im Santo zu Padua mit Decoration des Tabernakels der Reliquien des heiligen Antonius beschäftigt.[6] — In diesem Sitze norditalischer Cultur, welcher schon manchen Florentiner in seinen Mauern sah und nachmals durch den Aufenthalt der Bellini und des Mantegna berühmt werden sollte, hat Lippi zahlreiche Beweise seiner Kunstfertigkeit hinterlassen. Seine „Krönung Marias" war im 17. Jahrh. an einem Pfeiler in S. Antonio aufbewahrt und die Kapelle des Podestà hatte damals den Freskenschmuck noch, den er ihr gegeben. Jedenfalls ist seine Thätigkeit ebenso wie die Uccelli's und Donatello's von Einfluss auf die Entwicklung der paduanischen Kunst gewesen.[7]

Will man sich eine Ansicht über Lippi's Jugendstil bilden, so ist man auf Gemälde angewiesen, die ihm zwar ebenso richtig wie unbeanstandet zugeschrieben werden, aber von ungewisser Entstehungszeit sind. Etliche davon sind unverkennbar Leistungen einer jugendlichen Hand, talentvoll, aber ohne die Vollendung und subtile Durchführung der reiferen Zeit. Als das beste darf man wol die ehemals im Camaldulenserkloster, jetzt in der Akademie in Florenz[8] befindliche „Geburt Christi" bezeichnen:

Akad. d. K. Florenz. Die Jungfrau kniet betend vor dem Neugeborenen; die beiden darüber schwebenden Engel werden durch die Taube geschieden, welche Strahlen über das Kind ergiesst. Aus den Wolken deutet die Hand Gottes herab. Der kleine Johannes erscheint mit Rolle und Kreuz, und ein bärtiger Camaldulenser-Mönch ragt mit Kopf und Schulter aus dem Rahmen hervor.

---

den Karmelitern die Regeln überträgt, in terra verde im Kreuzgang; Johannes der Täufer innerhalb der Kirche, ein heil. Martial an einem Pfeiler in der Nähe der Orgel.

[6] Vgl. Gonzati, Basilica di S. Antonio I, p. XLI. u. Anm. zu Doc. XXXV. 1. Juli 1434 Bezahlung an „Fra Filippo da Florentia che adorna lo tabernacolo delle reliquie — per onze 11 de azzuro" etc.

[7] S. Anonymus ed. Morelli S. 5 u. 28.

[8] Saal d. kl. Gemälde N. 26. Die Figuren sind halb lebensgross.

An dieser ersten Behandlung eines von Fra Filippo häufig und in verschiedenen Formen wiederholten Gegenstandes nehmen wir noch die religiöse Empfindungsweise des Angelico und Masolino wahr, und aus der sanften Andacht Maria's scheint noch die von der Beschaulichkeit des Klosterlebens durchdrungene Sinnesart zu reden. Aber nicht in der Empfindung bloss gibt sich hier Filippo's Beziehung zu der rein religiösen florentiner Schule zu erkennen. Denn wie entschieden auch seine Individualität in der Zeichnung des kurzhalsigen Kindes und in dem Stifterporträt heraustritt, die Engel sind noch ganz in der Zartheit Angelico's vorgetragen und die helle rosige Carnation erinnert an Masolino, dem das Bild auch eine Zeit lang zugeschrieben wurde. Man begreift sehr wohl, wie dieses Bild den feinen Geschmack einer Dame erfreuen konnte, und es mag die Gemahlin Cosmo's de' Medici, welcher ein Oratorium im Camaldulenserkloster hatte, gereizt haben, eine Wiederholung davon zu bestellen.[9] Lippi malte denselben Gegenstand mit reicherer Staffage von Heiligenfiguren ferner für S. Vincenzio, oder wie die gebräuchlichere Bezeichnung ist, für das Annalenen-Kloster in Florenz, und diess kleine Gemälde, jetzt in schadhaftem Zustande in der Akad. d. K., ist ein interessanter Beleg dafür, dass Filippo doch geraume Zeit an den Vorbildern der mystischen Florentiner festhielt:

Es zeigt die Jungfrau in Anbetung vor dem am Boden liegenden Kinde, links die Heiligen Joseph und Hilarion und auf derselben Seite weiter zurück den heil. Hieronymus. Rechts sieht man hinter einer Mauer die betende Magdalena vor ihrer Hütte. Die Ferne bildet Landschaft mit Hirten und eine Engelglorie.[10] Akad d. K. Flor.

Die schönste aber von Lippi's Darstellungen der Geburt Christi aus dieser Periode ist das Bild im Berliner Museum:[11]

Die heilige Idylle ist hier in einen Hain versetzt, dessen Felspartien und verstreute Vegetation unter dem Schatten eines dichten

---

[9] Vas. IV, 118 erwähnt das Bild und „alcune storiette", welche Cosimo dem Papst Eugen IV. zum Geschenk machte.

[10] Saal d. kl. Gem. N. 12. Nach Richa, Chiese fior. X, 145 ist der Hilarion das Bildniss Robert Malatesti's, eines Mönchs im Annalena-Kloster. Albertini und Vasari erwähnen das Bild; jener nennt (Memoriale. s. Band II. S 442) den Ort nach alter Bezeichnung S. Vincenzio; letzterer (IV, 120) nennt Annalena ein Nonnenkloster.

[11] N. 69. Holz, Tempera 4 F. 1/2" h. 3 F. 9" br. Aus der Sammlung Solly.

Museum. Berlin. Wuchses schlanker Bäume ruhen. In diese Dämmerung fällt das Licht von der Gestalt des Jesuskindes her, das in einem Blumenbett am Boden liegt und über dessen Kopf die Taube schwebt. Maria kniet betend zur Rechten, links der Knabe Johannes (auf dem Spruchband seines Kreuzes „Ecce ancnus (*sic*) dei ecce“;) von oben schaut der Ewige hernieder; im Hintergrunde links der heil. Bernhard in Betübung. Auf dem Stiele der Axt, die im Vordergrunde links in einen Baumstumpf eingehauen ist, die Inschrift:

„FRATER PHILIPPVS · P“

Nat. Gall London. Von völlig übereinstimmender Behandlung sind sodann das Verkündigungsbild in der National-Gall. zu London[12] und Johannes der Täufer mit 6 Heiligen (Franz, Lorenz, Cosmas, Damian, Antonius, Petrus Martyr) ebendaselbst.[13]

In dem Fortschritt, welchen diese Gruppe von Werken bekundet, entfalten sich allmälig eigenthümliche Züge von Lippo's Stil. Wir fühlen uns angesichts derselben nicht in Uebereinstimmung mit Vasari's Meinung, „dass der Geist des Masaccio in die Person Fra Filippo's übergegangen sei.“ Denn offenbart er auch viel Geschick zur Composition, so kann er doch mit der Grossartigkeit jenes ersten florentinischen Zeitgenossen nicht wetteifern. Er ersetzt die erhabenere Richtung desselben einigermaassen durch lebensvolle natürliche Bewegung. Seinen Typen geht Masaccio's ernste Würde ab, aber sie haben dafür sehr schöne Individualisirung und grosse Milde. Im malerischen Vortrag nimmt er es nicht streng genug mit der Unterscheidung, die nackten Körpertheile und Extremitäten ähneln bei ihm mehr den toskanischen Altmeistern als den realistischer angelegten Künstlern wie Uccelli, Castagno oder Domenico Veniziano; aber vernachlässigt er das exakte Studium dieser Zeitgenossen, so hält er sich dafür auch von dem Fehler der Plumpheit frei, dem diese verfallen, und seine Umrisse sind von bewunderungswürdiger Vollendung. Gleich den meisten Malern des Quattrocento entlehnt er

---

[12] N. 666, Lünette, Tempera auf Holz. H. 2 F. 2, br. 4 F. 11½, aus Palazzo Riccardi stammend und der Nationalgallerie durch weiland Sir C. L. Eastlake vermittelt.

[13] N. 667, von gleicher Form und Provenienz wie 666, erworben von Mr. Barker in London.

seine Vorbilder ebenso oft der Plastik wie der Natur; in seinen Bildern begegnen uns nicht selten Gesichter von einer Gedrücktheit und Verflachung, als wären sie aus Reliefs entnommen. Darin wie im Bau seiner Madonnengruppen lässt er den Donatello und den Desiderio da Settignano nicht vergessen. Das Antlitz ist bei ihm in der Regel ein mässig hervortretendes Oval, die Figur — besonders die weibliche — schlank und seltsam abweichend von den fast halslosen, plump gebauten Kindern, die er malt. Die Gewandung ist völlig, aber einfach geordnet; sie spricht die darunterliegenden Formen zwar aus, aber weicht von der Behandlungsweise Masaccio's durch den Reichthum an Zuthaten und Verzierung der Säume ab. Im Landschaftlichen weiss Lippi mit gesundem Sinn geschmackvolle Mitte zu halten zwischen den aufdringlichen Details der neuen naturalistischen Richtung und den Gemeinplätzen der Mystiker wie Angelico und Masolino. Seine Architekturstaffage ist dagegen reich ornamentirt, aber selten richtig in den Proportionen. Was ihm jedoch die künstlerische Physiognomie gibt, ist sein Geschick als Colorist und Techniker. Die Töne, mit denen er die Fleischtheile modellirt, sind von einer Leuchtkraft und Heiterkeit und so fein vertrieben, dass ihn darin kein Zeitgenosse übertrifft.

Die massige Licht- und Schattenführung Masaccio's ist ihm allerdings nicht eigen, doch entschädigt er durch Feingefühl. Der stillen Beschaulichkeit der mystischen Schule entwuchs er bald und versetzte ihre einfach ernsten Typen in weltlichere und verführerischere Lebensluft.

Zu welcher Zeit sich die Gunst der Medici zuerst an ihm bethätigt hat, wissen wir nicht;[14] gewiss ist jedoch, dass sein Ruf bereits wohl begründet war, als er aus Padua heimkehrte. In dem schon früher einmal erwähnten Briefe vom April 1438, in welchem Domenico Veniziano sich dem Piero de' Medici erbietet, für Cosimo zu arbeiten,[15] heisst es, „er wisse, dass Fra Filippo und Fra

[14] Vasari (IV, 117) gibt an, Lippi habe die Gunst Cosmo's von Medici durch sein Altarstück in S. Ambruogio in Florenz erworben, doch war, wie wir sehen werden, die Bekanntschaft Beider schon alt, als dieses Werk entstand.

[15] S. Cap. III, Anm. 48.

Giovanni Aufträge hätten, welche sie für lange Zeit in Athem halten würden, besonders habe Ersterer mit seinem in der Arbeit begriffenen Altarbilde für S. Spirito noch so viel zu thun, dass er, selbst wenn er Tag und Nacht arbeite, wol erst in 5 Jahren damit zu Stande kommen könne.“ Jedoch schon im nächsten Sommer (13. August 1439) beklagt sich Fra Filippo seinerseits in einem Schreiben an denselben Piero de' Medici über die üble Entscheidung, die er bezüglich eines von ihm gefertigten Bildes erhalten, und fügt zur Motivirung hinzu, Gott habe ihm 6 Nichten gegeben, alle mannbare Mädchen, aber unverheirathet, und schwach und untauglich, deren einziges bischen Gut er, der arme Onkel Mönch sei; deshalb bitte er, ihm etwas Korn und Wein in Florenz à Conto seines Guthabens anzuweisen, das er den armen Kindern zurücklassen könne.[16] Einem solchen Geständniss gegenüber möchte man fragen: haben wir es hier mit demselben Fra Filippo zu thun, den Vasari als einen so sinnlichen Menschen schildert, dass er jedes Weib, welches seine Phantasie reizte, zu besitzen trachtete und sich, wenn seine Werbung fehl schlug, wenigstens daran vergnügte, sie abzumalen?[17] Wir hielten diess früher in der That für eine arge Verleumdung des „armen Karmeliters,“ jetzt aber besitzen wir Dokumente, welche diese durch Vasari hervorgerufene Meinung nur zu sehr rechtfertigen und es nicht unwahrscheinlich machen, dass Lippi's Armuth eine Folge seiner Ausschweifungen war. Wir kommen später auf diesen Punkt zurück.

Domenico Veniziano spielt also in seinem wiederholt erwähnten Briefe auf ein Altarbild an, welches Fra Filippo i. J. 1438 in Arbeit hatte. Der Stifter, Gherardo di Bartolommeo Barbadori, bestimmte dieses Werk für seine Familienkapelle in S. Spirito, und zwar sollte es dort vor Ablauf des Jahres, in welchem Domenico schrieb, aufgestellt sein.[18] Das Bild, durch's Alter etwas grau geworden, befindet sich jetzt im Louvre:[19]

---

[16] Gaye I, 141 und Ernst Guhl, Künstlerbriefe I. S. 13.

[17] Vas. IV, 118.

[18] Richa a. a. O. IX, 33 erwähnt diese Thatsache, schreibt aber irrthümlich 1418 statt 38, s. auch Vasari IV, Anm. zu S. 119.

[19] Gall. des Louvre, Paris, N. 234. h. 2 M. 17, br. 2 M. 44.

Es zeigt unter drei Rundbögen die Jungfrau aufrecht auf der ersten Stufe des Thrones zwischen Engeln und Erzengeln, den Jesusknaben zwei knieenden Klerikern zur Anbetung darreichend. Hinter der Rampe des monumentalen Thrones sind noch einige Köpfe sichtbar. Begrenzt wird der Raum hinten durch eine Fachwand, über welche hinweg man die blaue Luft sieht. Louvre. Paris.

Diess ist eine der schönsten Schöpfungen Fra Filippo's und beweist, auf welcher Höhe sein Talent bereits in verhältnissmässig früher Jugend stand. Eine Predelle mit der Darstellung der Verkündigung und drei anderen Scenen, welche ehemals die Staffel dieses Altarwerkes bildeten, befindet sich jetzt in der Akademie zu Florenz.[20] — Gleichzeitig mit dem eben beschriebenen Altarstücke entstand ein anderes im Auftrage des Carlo Marzuppini: Akad. Flor.

Maria inmitten des Bildes wird in Gegenwart zweier knieender Stifterfiguren, die durch 4 Bernhardinermönche beschirmt sind, vom Heiland gekrönt. Zu den Seiten sechs musicirende und singende Engel. Gall. des Lateran. Rom.

Einer der Anbetenden auf dem Bilde ist der Besteller selbst, der das Werk der Cappella S. Bernardo in Monte Oliveto zu Arezzo widmete. Es heisst, derselbe habe den Maler auf die leichtfertige Weise aufmerksam gemacht, womit die Hände gezeichnet waren, und wenn man das Bild (welches gegenwärtig der Gallerie des Lateran angehört) genau beschaut, so kann man zugestehen, dass die Hände in der That nicht eben sorgfältig ausgeführt und hier und da sehr klein gehalten sind.[21] Aber wir finden die Folgerung nicht bestätigt, welche Vasari aus diesem Sachverhalte zieht, dass nämlich Fra Filippo durch jenen Tadel bewogen fernerhin die Gliedmaassen seiner Figuren in den Gewändern verborgen habe.[22] Immerhin schildert die Anekdote die kritische Neigung der damaligen Zeit, und es lässt sich recht wohl glauben, dass derartige Bemerkungen dazu beigetragen haben, Filippo's Einkommen im Jahre 1439 zu schmälern und seine Laune

[20] Gall. der gr. Gem. N. 42. Die Farbe hat zwar gelitten, aber Stil und Charakter lassen es deutlich als den Annex des Barbadori-Altarbildes erkennen.

[21] Vasari IV, 120. Bei Aufhebung des Klosters Monte Oliveto i. J. 1785 ging das Gemälde in den Besitz der Lippi von Arezzo über. 1841 erwarb es Ugo Baldi, der es wieder an Carlo Baldeschi verkaufte, und dieser brachte es dem Papst Gregor dem XVI., welcher dem Bilde seinen jetzigen Platz anwies. Es hat durch Restauration etwas gelitten.

[22] Vas. IV, 120.

zu verderben. Indess jedenfalls ging diese Zeit der Bemängelung seiner Arbeiten vorüber. Zwei Jahre nachher übernahm er den Auftrag, ein Altarstück für das Nonnenkloster S. Ambruogio in Florenz zu liefern, welches, wenn auch an vielen Stellen übermalt, doch vielleicht zu den besten Produkten seines Pinsels gehört hat:[23]

Akad. d. K. Florenz. Der Gegenstand, dem Bild von Monte Oliveto ähnlich, ist die Krönung Maria's in Umgebung von Engeln und anbetenden Heiligenfiguren, unter denen sich viele Bernhardiner-Mönche befinden. Einer von ihnen, das Brustbild in halber Figur mit der Tonsur rechts unten auf dem Bilde, ist Fra Filippo's Selbstporträt, wie die Inschrift „Is perfecit opus" lehrt, welche auf der von einem Engel vor ihm gehaltenen Rolle steht.[24]

Am 16. Mai 1447 erhielt Fra Filippo, wie wir weiter erfahren, 40 Lire für sein Bild der Vision des heil. Bernhard bezahlt, welches ehemals über dem Thor der Cancelleria im Palazzo de' Signori zu Florenz prangte.[25] Es gehört jetzt der Londoner National-Gall. an,[26] aber wir können nicht sagen, dass es uns gleich meisterhaft im Colorit erschiene, wie die vorgenannten Beispiele:

Nat. Gall. London. Dem heiligen Bernhard, der auf dem aus rohem Felsblock gebildeten Tische an seinen Homilien schreibt, erscheint die heilige Jungfrau von Engeln geleitet, um ihn zu inspiriren.

---

[23] Jetzt in der Akad. d. K. in Florenz, Gall. d. gr. Gem. N. 41.

[24] Wir haben hierin den thatsächlichen Beweis, dass Fra Filippo i. J. 1441 noch das Ordenskleid des Karmeliterbruders getragen hat. — Borghini, welcher in seinem Riposo, Mailand 1807, II, 108 das Bild noch in der Sakristei von S. Ambruogio erwähnt, bemerkt, das Bild habe an der Unterleiste die Signatur „Frater Filippus" und am ornamentalen Rahmen die Worte getragen: „Ab huius eccl. priore Francisco Maringhio an. M CCCCXLI facta, et a monialibus ornata fuit an. M. D. LXXXV." — Eine von Baldinucci (Opere V, 354) mitgetheilte Urkunde lehrt ferner, dass der i. J. 1447 für das Werk gezahlte Preis 1200 florent. Lire gewesen sei, eine Summe, die unserer Meinung nach die Bedürfnisse des Malers und einer noch so grossen Verwandtschaft wol befriedigen konnte.

[25] Baldinucci a. a. O. — Ein zweites Bild im Palazzo de' Signori, welches Vasari IV, 119 mit der Angabe erwähnt, dass es eine Verkündigung gewesen sei. ist verloren gegangen.

[26] N. 248, sechseckig, Holz H. 3 F. 2", br. 5 F. 5 1/2". Es ist von blödem Ton und steht an Werth beträchtlich unter dem 1441 für S. Ambruogio gemalten Bilde. Aus der Sammlung Bammeville wurde es 1854 unter dem Namen Masaccio verkauft.

Die Reihe der genannten Gemälde und die zahlreichen Aufträge, welche Fra Filippo in Florenz von grossen Familien und von Kirchen erhielt, beweisen zur Genüge, dass er damals reichliche Beschäftigung hatte und wie anhaltend er gesucht war. Den Vorzug, welcher ihm i. J. 1452 durch seine Ernennung zum Kaplan des Klosters S. Giovannino in Florenz zu Theil wurde, darf man wol ohne Bedenken auf den Einfluss des damals allmächtigen mediceischen Hauses zurückführen, und Cosmo, „der ihm fortwährend durch Gunsterweisungen schmeichelte,“[27] hat gewiss auch andere und handgreiflichere Mittel nicht gespart, um den Maler bei gutem Willen zu erhalten. Dieser fürstliche Mäcen scheint manchen Charakterzug mit Philipp dem Guten von Burgund gemein gehabt zu haben. Sein Interesse für die Kunst hatte höheren Zweck als bloss Befriedigung des eigenen Schönheitssinnes. Die Architekten, welche er beschäftigte, führten nicht nur Gebäude für seinen Privatgebrauch, sondern auch für religiöse Körperschaften auf, deren Einfluss im Staate seinen politischen Absichten dienen konnte. Häufig wählte er Bilder zu Geschenken; wir haben Briefe von Familiengliedern seines Hauses, welche zeigen, dass er durch derartige Präsente z. B. Alfons von Arragon und dessen Hof sich geneigt zu machen suchte. In einem dieser Briefe, den Giovanni de' Medici im Juni 1456 an Messer Bartolommeo Serragli zu Neapel schrieb, begegnet folgende interessante Stelle: „Dass S. Majestät (Alfons von Arragon) das Bild in solchen Ehren hält, wie Ihr schreibt, ist mir sehr erfreulich, und wenn Graf Deruano (De Rohan?) ein anderes zu haben wünscht, so könntet Ihr bei Eurer Hierherkunft die Zeichnung dazu mitnehmen und die Sache persönlich betreiben; und wenn er nicht gar zu sehr drängt, könnt Ihr es vielleicht erhalten, besonders da Fra Filippo sich jetzt in Prato niedergelassen hat.“[28]

---

[27] Vasari IV, 119.

[28] Dieser höchst interessante Brief, welchen wir der gütigen Mittheilung des Herrn Jacopo Cavalucci in Florenz verdanken, lautet vollständig:

„Giovanni di Cosimo de' Medici a Messer Bartolommeo Serragli a Napoli.

Ho hauto una tua de' dì 29; et simile, prima piu altre: in modo stimo haverle tutte che hai scritte. Et simile l'ho risposto due volte, et per la via l'ho mandate, et credo l'harai haute benchè vegho venghono tarde tanto, e che da me non resta lo scriverti et

Bartolommeo Serragli scheint williges Ohr für die Andeutungen dieses Briefes gefunden zu haben; wenigstens bestellte Giovanni de' Medici die Zeichnung bei Filippo, welcher sie ihm unterm 20. Juli 1457 zusandte. Das Begleitschreiben[29] und die sich daran knüpfende Correspondenz geben ein deutliches Bild der Lage, in welcher der Künstler sich in der Regel befand.

Lippi hatte Verwandte in Prato,[30] und es war ihm durch seine Arbeiten gelungen, den Oberleiter des dortigen Dombaues, Geminiano Inghirami, für sich zu gewinnen. Für ihn malte er den Tod des heil. Bernhard, ein Bild, welches noch jetzt im Dome bewahrt ist. Dann wünschte Inghirami den Chor der Kirche unter seiner Obhut von einem berühmten und talentvollen Meister mit Gemälden schmücken zu lassen. Der Plan zu diesem Schmuck war bereits 1430 vom Amtsvorgänger Inghirami's, Niccolò Milanesi, in Anregung gebracht, aber nie zur Ausführung gekommen. Der neue Intendant schlug nun die Berufung Fra Filippo's für diese Freskodekoration vor, und man muss darauf eingegangen sein, denn schon 1456 siedelte der Mönch nach Prato über.[31]

Im Jahre 1439 fanden wir ihn in Florenz voll Klage über seine Armuth. Auch nach seiner Erhebung zur Kaplanswürde 1452 scheint er noch immer in misslichen Verhältnissen gelebt zu haben. Eine Stelle im Tagebuch Neri's di Bicci im J. 1454 con-

---

simile ti farò contrario. Itendo che la Mª del Re è a buon termine et fuori di pericolo, ch'è m'è piacere singulare. Credo pure li sarebbe giovato assai se Mons. di Modena l'havesse potuto vedere et curare; et marravigliomi assai come chi ama la sua Maesta non ordina che lui intendo tutto: pure si vuol presumere che a qualche buon fine si faccia. Idio provegha alla sua salute. Vegho quanto scrive la Mtà havere stimata la tavola che m'è grato: et s'el Signor Conte deruano ne vuole un' altra tornando tu in qua puoi pigliare il disegno et esserne sollicitatore, et se lui non hara pressa, credo la potra havere massime hora che Fra Filippo è ridutto a Prato. Penso che, poi scrivesti, la Mtà del Re sara gita a tal termine, che arai fatto il bisogno intorno a tuo spaccio, et credo ci sarai per S. Giovanni, et cosi l'aspettiamo che c'è buon essere. Del Conte Jacopo qua si dice lui havere hauti denari; credo sara suto poi scriverti; ma pochi. Di nuovo niente ci è, se nonchè si dicie a Genova armano 6 navi grosse per mandare a Bonifazio per quella altre 6 tornano di Levante. Sentiremo alla giornata che seguira

Ne altro, Xto ti conservi.

In Firenze a dì X di Giugno 1456

Tuo."

[29] Abgedruckt bei Gaye, Carteggio I, 175.

[30] Vasari IV, 121.

[31] Vgl. C F. B. (Canonico F. Baldanzi): Pitture di Fra Filippo Lippi in Prato. Prato 1835, p. 12.

statirt, dass Fra Filippo eine Partie Blattgold bei diesem versetzte,[32] und nach unserer Bekanntschaft mit der chronischen Geldverlegenheit des Frate haben wir anzunehmen, dass jenes Pfand den Zweck hatte, ein werthvolles Stück Künstlereigenthum aus den Klauen drängender Gläubiger zu retten. Die Bedürftigkeit des Karmeliterbruders und die Mahnungsangst, die er auszustehen hatte, werden durch den Briefwechsel offenbar, von dem bereits oben ein Stück mitgetheilt ist. Infolge der Bestellung auf ein Bild, welche ihm Giovanni de' Medici übermittelte, verliess er seine Arbeit in Prato, allerdings unwillig und erst auf wiederholtes Drängen, nur durch die Befürchtung bewogen, er möchte das Wohlwollen eines so mächtigen Gönners verscherzen, wenn er seinen Wunsch unerfüllt liesse. Als er in sein Atelier nach Florenz zurückgekehrt war (Sommer 1457), schrieb er an Giovanni und fügte dem Briefe eine Skizze in Federzeichnung bei. Sie stellt die Jungfrau in Anbetung vor dem Kinde zwischen zwei knieenden Heiligen dar; der eine ist alt, der andere, jugendlich, sollte S. Michael sein. In dem Schreiben (Florenz 20. Juli 1457) sagt er: „er habe Alles gethan, was sein Patron bezüglich des Bildes (der tavola) von ihm verlangt; der heil. Michael sei so weit vorgeschritten, dass nur noch die Gold- und Silber-Ornamente für die Rüstung zu beschaffen blieben, derenthalben er sich an einen gewissen Bartolommeo Martelli gewendet und von diesem den Bescheid erhalten habe, er müsse sich darüber mit Ser Francesco verständigen. Aengstlich fügt er hinzu, dass Jener ihn des Unrechts gegen seinen Schützer und Wohlthäter (Giovanni) geziehen hätte, was er mit der Betheuerung berichtet, dass er nun ganz und gar zu seinen Diensten stehe. Dann bekennt er den Empfang von 14 Gulden Vorschuss und bittet um Weiteres, da das Bild vielerlei Zierrathe habe und er bereits seit drei Tagen feiere. Obgleich das Bild unter Brüdern 100 Gulden werth wäre, wolle er es doch für 60 mit aller Zuthat und mit dem Rahmen, von dem er eine Zeichnung beifügt, bis zum 20. August fertig

---

32 Baldinucci, Opere V, 354 gibt den Passus. — Vgl. auch Band II, 203.

liefern. „Ich bitte um Antwort, schliesst er, denn ich komme hier um und möchte gern fort“.[33] —

Fra Filippo's Ungeduld ist in diesem Briefe deutlich ausgesprochen. Er brauchte Geld, und mit gutem Grunde, wie sich alsbald herausstellte. Ser Francesco Catansanto nämlich, welcher ein Sachwalter der Medici gewesen zu sein scheint, berichtet 10 Tage später, dass er in Lippi's Bottega gewesen sei, „um ihn in Thätigkeit zu setzen“, und dass gleich bei seinem Weggang ein Gläubiger Pfändung veranlasste, deren Ergebniss ein Verkauf und Innebehaltung etlicher Gegenstände für Zinsenentschädigung gewesen sei. Unter solchen Umständen war es kein Wunder, dass dem Maler der Boden unter den Füssen brannte. Vor Ablauf des Jahres wurde er „Rettore Commendatario“ der Kirche von S. Quirico in Legnaia. Seine Verhältnisse waren übrigens, wie wir jetzt nachweisen können, durchaus nicht so kläglich als es scheint.[34] —

Im J. 1458 wird das mehrfach erwähnte Bild Filippo's nach Neapel gelangt sein, wenigstens schreibt Giovanni de' Medici am 27. Mai dieses Jahres aus Florenz an Bartolommeo Serragli: „Aus Deinen dieser Tage eingetroffenen Briefen ersehe ich, dass Du Sr. Maj. dem Könige das Bild überreicht hast und dass es ihm gut gefallen; und ebenso hat uns die Verirrung Fra Filippo's einigermaassen zu lachen gegeben“.[35] — In dieser Stelle haben wir vermuthlich die Anspielung auf einen Vorfall zu suchen, den Vasari erzählt. Während Fra Filippo im Auftrag der Nonnen zu S. Margherita in Prato das Bild für ihren Hochaltar malte, traf er im Kloster mit einer Tochter des Francesco Buti zusammen, welche zu ihrer Obhut oder behufs Aufnahme in den Orden dorthin geschickt war. Lippi erwirkte sich die Erlaubniss, das schöne

---

[33] Das Original des Briefes abgedruckt bei Gaye, Carteggio I, 175, 76. Die Uebersetzung gibt Guhl, Künstlerbriefe I, S. 15.

[34] Das erhellt aus dem Folgenden: Archivio di Stato di Firenze, Tribunale di Mercanzia, cause ordinarie No. 1406, p. 25. 8bre 10. 1457: Petizione di Frate Filippo di Tommaso, rettore e commendatario della Chiesa di S. Chirico a Legnaia contra monna Lucia donna del fu Andrea di Gano beccaio, perche gli pagasse la pigione della metà d'una casa di sua proprietà posta in Firenze in Borgo S. Frediano presso la piazza de' Nerli.

[35] Gaye, Cart. I, 180.

Mädchen, das seine Sinne reizte, porträtiren zu dürfen, und verführte sie bei dieser Gelegenheit. Sie wollte sich durchaus nicht von ihm trennen und gebar ihm später einen Knaben, welcher ebenfalls Filippo genannt wurde und ein grosser Maler geworden ist.[36] Eine kürzlich von Gaetano Milanesi veröffentlichte Urkunde wirft eigenthümliches Licht auf diese Geschichte, indem sie darthut, dass derartige Zuchtlosigkeit damals in Klöstern nicht selten war. Die Geliebte Filippo's wird von Vasari irrthümlich Lucrezia genannt, sie hiess Spinetta, Tochter des Francesco Buti, eines Holzhändlers in Florenz, und sie war 24 Jahre alt, als sie den Filippo kennen lernte. Ihre spätern Schicksale sind unbekannt.[37]

Die Bilder Lippi's selbst, die von den Medici an den neapolitanischen Hof geliefert wurden, sind nicht mehr nachzuweisen. Vasari's Märchen von den Abenteuern des Meisters zur See, seiner Freilassung aus der Berberei und seiner Thätigkeit in Neapel[38] findet wol in den angeführten Ereignissen seine Erläuterung. Neapel besitzt überhaupt kein Gemälde Filippo's, es sei denn, dass man ihm das Madonnenbild im Museum daselbst zuschreiben wollte, welches die Jungfrau, der zwei Engel das Christuskind darreichen, in ganz ähnlicher Composition darstellt, wie sie sich (Museum Neapel.)

---

[36] Vas. IV, 122.

[37] Der uns von Herrn Dr. G. Milanesi mitgetheilte Urkundenauszug lautet: Archivio Centrale di Stato di Firenze. Deliberazione degli Uffiziali di notte e monasteri dal 1449 al 62. 60. Die (8º, 30) mensis Maii (1461).

„Dinanzi a voi Signori Uffiziali di nocte e de' munisteri della città di Firenze. — Si notificha Ser Piero di Ser Vannozzo, porta Sca Trinità di Prato, chome detto Ser Piero à usato e usa al munistero di Sancta Margharita da Prato e già fa mesi due o circa ebbe detto Ser Piero uno fanciullo maschio in decto munisterio. E'l detto fanciullo mandò di nocte tempo fuori della porta per una certa bucha, e fu portato allo Petricio, e la mattina poi fu arrechato in Prato a battezare; e questo è noto a molte persone in Prato: e quando le volete trovare, ogni dì ve lo troverrete. lui è un altro che si chiama Frate Filippo, e lui si schusa con essere chapellano e l'altro con essere procuratore. E'l decto frate Filippo à avuto uno figliuolo maschio d'una che si chiama Spinetta e decto fanciullo a in casa è grande e à nome Filippino."

„Portate al Catasto Quart. S. Giovanni Gonfal.e Chiavi, Portate del 1446:
Buto (Niccolo)
= (Francesco)*
= (Antonio).

* Francesco, sensale dell' arte della Lana. Moglie Caterina di Jacopo Ciacchi.
Figluole: Margharita n. 1432
Spinetta n. 1433
Lucrezia n. 1435." —

Francesco Buti, Vater der Spinetta, war i. J. 1451 todt, wie aus den „Portate" seines Sohnes Antonio hervorgeht, welche in diesem Jahre geschrieben sind: Quart. di S. Giov. Gonfal.e Chiavi.

[38] Vas. IV, 116, 117.

in den Uffizien[39] findet, und welche andererseits auch mit Bildern desselben Gegenstandes in der Kirche des Hospitals degli Innocenti zu Florenz[40] und in der Londoner Nationalgallerie[41] übereinstimmt. In diesem letzteren wie in dem neapolitanischen Bilde erkennt man die Hand eines Malers, welcher die Weise des Botticelli und des Filippino Lippi verband.[42]

Die für Geminiano Inghirami in Prato gelieferte Darstellung vom Tode des heiligen Bernhard ist zwar ein schönes und wohlerhaltenes Beispiel von Fra Filippo's Stil, aber nicht von der Meisterschaft wie die früher gemalte, leider stark beschädigte Krönung der Jungfrau in der Akad. d. K. in Florenz oder das Altarbild von S. Spirito. Doch sind auch dort die Gruppen noch immer schön angeordnet und die Figuren lebensvoll und gut bewegt:

Prato — Der heil. Bernhard liegt auf reich geschmückter Bahre, von den zu Füssen und zu Häupten in dichter Gruppe stehenden Mönchen und von einem einzeln auf der hinteren Seite angebrachten Bruder beweint. In der Mitte des Vordergrundes streckt ein Krüppel die Hände nach dem Bette aus, um dadurch seiner Gebrechen entledigt zu werden; seitwärts kniet links ein Mönch, rechts Inghirami in Prälatenkostüm. Zahlreiche kleine Episoden beleben den hügeligen Hintergrund, aus der Höhe blickt von Engelglorie umgeben der Heiland herab, während über ihm Gottvater segnend schwebt. —

Von den Madonnen Filippo's schmückt eine der schönsten die Gallerie Pitti in Florenz:[43]

Gall. Pitti. Florenz. — Est ist ein Rundbild: die Jungfrau, halb lebensgross, sitzt auf einem Stuhl und trägt das fast ganz nackte Christuskind auf ihrem Knie. In der Linken hält sie einen Granatapfel, welchen der Knabe mit dem rechten Händchen fasst, während er in der Linken etliche rothe Körner hält und empor blickt. Im Hintergrunde links sieht man die heilige Anna im Bett liegen und Maria als neugeborenes Kind in den Armen einer Wärterin. Am Bettrand, näher dem Beschauer, steht eine grosse Gestalt, deren Geberde den Eintritt einer

---

[39] S. d. alt. Gem. N. 1307. S. später.

[40] Es hängt in einem der Sakristei benachbarten Raume.

[41] N. 589. Holz. H. 2 F. 4″, br. 1 F. 7½″. Erworben in Imola durch die Herren Lombardi und Baldi.

[42] Ein zweites Bild im Museum zu Neapel, welches auf Fra Filippo schliessen lässt, ist die dem Domenico Ghirlandaio zugeschriebene Verkündigung mit Andreas und Johannes als Nebenfiguren.

[43] Gall. Pitti N. 338. Holz. Durchmesser braccie 2, 5.

Dienerin anzukündigen scheint, die einen Korb auf dem Kopfe trägt. Rechts kommen zwei Frauen, die eine von einem Kind begleitet, mit Geschenken die zur Wochenstube führende Treppe herauf. Weiter hinten auf derselben Seite ist die Begegnung Joachims mit Anna angebracht.

Die Gruppe der Jungfrau mit dem Kinde erinnert sehr stark an Compositionen des Donatello und des Desiderio da Settignano. Der Typus des Marienkopfes ist, wie meist bei Fra Filippo, oval und in reliefartig flacher Erhebung breit modellirt, der Hals der Mutter wie gewöhnlich schlank, während er bei dem gesunden robusten Knaben die Kürze zeigt, die den Neugeborenen eigen ist. Zeichnung und Modellirung des Fleisches lassen erkennen, dass das Bild einer Zeit angehört, in welcher die Kunstsprache des Basreliefs auch in die Malerei überging. Wie anmuthig und edel die Gruppe von Mutter und Kind auch gedacht ist, sie hat weder die Formerfindung Angelico's, noch hält sie sich innerhalb der Gesetze der streng religiösen Periode. Es ist Mütterlichkeit und warme Liebesempfindung dargestellt, aber irdische; durchaus nicht gewöhnlich, aber auch nicht idealisirt. Zum ersten Male spricht uns hier die künstlerische Auffassungsweise an, welche Fra Bartolommeo und Rafael in ihren gleichartigen Produkten veredeln und mit grösserer Erfahrung veranschaulichen. Fra Filippo hält sich mehr an die Alltagsnatur als sie, aber er schlägt doch schon diesen Ton an. Die Freude des Hauses, Hilfleistung und Antheil der Freundschaft und Sippe bei wichtigem Familienereigniss ist Inhalt der Episoden des Hintergrundes auf unserem Bilde, und sie offenbaren zugleich durch die Anordnung im Raum, wie viel Fra Filippo von der Compositionsweise des Basreliefs gelernt hatte.

Der Kopf Maria's auf dem ebenbeschriebenen Bilde gilt für das Porträt der Lucrezia(?) Buti; doch wird das nämliche auch von der Jungfrau auf einem dem Lippi zugeschriebenen Gemälde der Geburt Christi behauptet, das sich früher in S. Margherita zu Prato befand, jetzt aber im Louvre hängt:[44]

---

[44] Louvre N. 233. Holz 1, 69 M. zu 1, 60, die Figuren unter lebensgross. Einen Stich davon gibt die Ettruria Pittrice sowie die „Pitture di Fra Fil. Lippi“ des Mons. Baldanzi.

Louvre. Paris. Vor dem nackten Säugling kniet links Maria, rechts Joseph in Sinnen versunken. Zwei horizontal darüber schwebende Engel behüten die Gruppe und die Taube ergiesst ihre Strahlen auf das Kind herab. Unter den Steinen der Ruine, welche das Lokal abgibt, sieht man einen Vogel und mehrere Eidechsen, Ochs und Esel gucken aus dem mittleren Raume hervor, auf dessen Höhe Reste von Balken und Dachstroh liegen. Im Hintergrund zur Linken ruhen Schäfer bei ihren Heerden.

Das Urtheil über dieses Bild lässt sich in kurzem dahin zusammenfassen, dass künstlerische Herkunft, Charakter und technischer Stil nicht sowol auf Fra Filippo, als auf einen Maler aus der Naturalistenclasse der Uccelli, Castagno, Baldovinetti und Peselli hinweisen. Es ist ein Werk, das etwa Francesco Peselli oder Pesellino, möglicherweise unter dem Einflusse Lippi's, gemalt haben mag. Filippo, dessen Vortragsweise sich an Masolino und Angelico anlehnt, verlor zwar mit dem Wachsthum seines Vermögens etwas von der Scheu, die seinen Jugendarbeiten anhaftet, aber in der technischen Methode und in der Art der Farbengebung blieb er sich von Anfang bis zu Ende treu. Das Altarbild im Louvre ist jedoch im Farbenvortrag von dem seinigen durchweg verschieden; es hat hartes starkes Impasto und blöde gilbliche Fleischtöne. In der Composition finden sich Züge, die allerdings vielen Künstlern der damaligen Zeit, einschliesslich Filippo's, eigen sind, aber hier haben wir in dieser Beziehung mehr individuelle Aehnlichkeit mit Baldovinetti's Geburt Christi im Kreuzgang der S. S. Annunziata zu Florenz;[45] und genaue Vergleichung mit diesem Gemälde wird zeigen, dass die Verwandtschaft sich auch auf die den Naturalisten eigene Auffassung erstreckt. Die Composition als solche sieht ganz nach Baldovinetti oder den Peselli aus, und dasselbe lässt sich von Farbe, Zeichnung und Geberdensprache der Figuren behaupten. Realistische Züge überwiegen durchaus. Der theilweis in Verkürzung gesehene Engel rechts oben nähert sich im Charakter demjenigen der Annunziata in demselben Grade, in welchem er der Art und Weise Filippo's fremd

---

[45] Dr. Waagen hat das Bild schon vor langer Zeit für Baldovinetti's Eigenthum erklärt. S. Katal. des Louvre (1849), wo die Controverse abgehandelt wird.

ist; durch Gewänder, Köpfe, die realistisch behandelten nackten Partien, Färbung, Tempera und infolge dessen durch das gesammte technische Verfahren geht dieselbe Abweichung von Lippi, dieselbe Verwandtschaft mit Baldovinetti und den Peselli hindurch. Unter ihren Namen kann sonach das pariser Bild mit ziemlicher Gewissheit gesetzt werden.

Vasari erzählt, wie Pesellino die Manier Fra Filippo's nachahmte, und ergeht sich in höchstem Lob über eine Predelle, die jener für ein Altarbild Lippi's geliefert hatte.[46] Diese Staffel ist noch vorhanden; sie hat etwas vom technischen Stile des Meisters, aber mehr noch von der Manier Pesellino's (s. Cap. V).

Eine Predelle mit den Darstellungen des Kindermordes, der Anbetung der Könige und der Darbringung im Tempel bewahrt die Municipal-Gallerie zu Prato,[47] und sie soll zu dem Bilde im Louvre gehören. Die Compositionen sind gut und kommen der Weise Fra Filippo's näher als die Geburt Christi dort, doch ist das noch kein Grund, um das pariser Bild dem Meister zuzuschreiben, das aller charakteristischen Eigenthümlichkeiten entbehrt.[48] — Was endlich die Tochter des Francesco Buti betrifft, so steht wenigstens soviel fest, dass die beiden für ihr Porträt ausgegebenen Madonnen im Pitti und im Louvre einander nicht ähnlich sehen. — Ein echtes, wenn auch nicht besonders schönes Stück von Lippi's Stil besitzt ebenfalls die Gallerie zu Prato, dessen Gegenstand die Annahme mehrerer Forscher zu stützen scheint, die es für ein ehemaliges Eigenthum des Margarethen-Klosters zu Prato halten:[49]

Gall. Prato.

Maria in der Mandorla von Engeln getragen reicht dem heil. Thomas ihren Gürtel (der in Prato aufbewahrt wurde). Rechts sieht man Tobias von einem heiligen Bischof und dem Erzengel Rafael geleitet, links, neben dem heil. Gregor, kniet eine Franciskanernonne,

Gall. Prato.

[46] Vas. IV, 180, 182—3. — Er nennt sie „una maravigliosissima predella.“

[47] N. X des Katalogs.

[48] In der Sammlung Lombardi in Florenz waren zwei Engel, ähnlich denen auf der Geburt Christi im Louvre, und dem Fra Filippo zugeschrieben. In derselben Sammlung ein stark beschädigtes Bruchstück von einer Predelle mit der Anbetung der Könige, der Stil dem Bilde N. X in der Gall. zu Prato ähnlich.

[49] Vas. IV, Anm. zu 130. Die obige Annahme wird von den Verfassern des Katalogs der Gall. zu Prato getheilt, wo dieses Bild die Nummer IX hat.

welche der Jungfrau durch die heil. Margaretha, eine schöne Figur, empfohlen wird. — Keine Ueberlieferung verbindet zwar diese Nonne mit Buti's Tochter, aber die Echtheit des Bildes ist unanfechtbar, wenn man auch vielleicht in der derben Vortragsweise, welche die Figuren des Bischofs, des Erzengels und des Tobias unterscheidet, die Hand eines Schülers annehmen mag.[50]

Die Reihe der obigen Arbeiten sind nicht die einzigen Beweise für die Dauer von Filippo's Aufenthalt in Prato und für die Nachfrage, die seine Arbeiten dort fanden. Die Municipal-Gallerie besitzt noch ein ehemals dem Uffizio del Ceppo angehöriges Altarstück, in welchem Fra Filippo's Empfindungsweise trotz der Entfärbung, die es infolge exponirter Aufstellung erlitten, noch kenntlich ist:[51]

Municip. Gall. Prato. In fast lebensgrossen Figuren auf Goldgrund stellt es Maria mit dem Kinde zwischen Stephanus und Johannes dem Täufer dar, während vorn links in etwas kleinerer Figur Francesco di Marco Datini vier arme Insassen des Ceppo, dessen Gründer er war, knieend der Madonna empfiehlt.

Ausser diesem haben wir ferner in Prato noch ein zweites Altarbild im Refektorium von S. Domenico, dessen Farbe zwar sehr beeinträchtigt ist, das aber ursprünglich Filippo's Stilgepräge getragen haben muss, wie denn z. B. der Typus der Maria zu den guten, ja besten des Meisters zu rechnen ist. Es hat die Geburt Christi zum Gegenstande:

S. Domenico. Prato. Das am Boden liegende Kind wird von Maria und Joseph angebetet, welche die Heiligen Georg mit dem Kreuzpanier und Dominikus mit dem Buch umstehen. Das Lokal ist felsige Landschaft, in welcher die Hirten spielen, während 6 herrliche Engel im Himmel lobsingen. Dominikus richtet das Haupt empor, die in kleiner Figur am Himmel angebrachte Erscheinung des Heilandskindes zu betrachten. Im Hintergrunde sieht man den Schuppen mit Ochs und Esel. Die Figuren sind $^2/_3$ lebensgross.[52]

---

[50] Die Ausführung ist dem noch zu erwähnenden Bilde im Besitz des Herrn Berti zu Prato ähnlich, welches dem Fra Diamante zugewiesen wird. S. am Schluss des Kapitels.

[51] Municip. Gall. N. VIII. Die graue Untermalung ist zu Tage getreten. Vasari erwähnt das Bild IV, 122.

[52] Vasari kannte (IV, 122) ausser diesem noch ein zweites Altarstück Filippo's in S. Domenico zu Prato. — Fra Filippo's Manier oder die seiner Schule lässt sich

Als Fra Filippo daran ging, das Chor in der Pieve von Prato auszumalen, ward ihm die Verherrlichung der Schicksale des Täufers und des Protomartyr zur Aufgabe gestellt. Johannes nämlich war Schutzheiliger des florentinischen Regiments, in dessen Botmässigkeit Prato stand, und Stephanus Namensheiliger der Kirche und Patron der Stadt. Als er die ihm zu Anfang des Jahres 1456 übertragene Arbeit begann, wendete er sich zuerst der Legende des Täufers zu, für welche die Lünette und die unteren Streifen der rechten Chorwand bestimmt waren.

Pieve zu Prato.

Die Lünette ist in zwei Theile getheilt, in deren erstem man die würdevolle Matronengestalt Elisabeths im Wochenbette sieht; eine Magd reicht das neugeborene Kind den Ammen zum Baden hin. Der andere enthält den Zacharias, wie er inmitten des Raumes sitzend den Namen des Kindes aufschreibt; dieses selbst wird von einer Wärterin mit staunender Geberde auf dem Knie getragen; rechts steht ein Weib, die das Tintenfass hält.

Im nächsten Streifen darunter ist der Abschied des Johannes von seinen Aeltern dargestellt; im Hintergrund erblickt man ihn in felsiger Landschaft neben der Brücke an einem Flusse knieend. Ein Baum und das Wasser trennen diese Scene von dem nächsten Theile desselben Streifens, wo der Täufer erst mit segnender Bewegung aus dem Hintergrunde vorschreitet und dann nochmals auf einem Felsen erscheint und der theils sitzenden, theils stehenden Volksmenge predigt.[53] — Der nächste tiefere Streifen, welcher nicht bloss die Seite, sondern auch ein Stück der Schlusswand des Chores einnimmt, führt in einer Reihe Abtheilungen von links nach rechts zählend die Enthauptung, die Ueberbringung des Hauptes an Salome und deren Tanz vor. Auf letzterer Composition besteht die Tafel mit zahlreichen Gästen dahinter aus den perspektivisch gezeichneten drei Seiten eines Rechtecks. Rechts bietet Salome knieend den Kopf des Täufers dem erschrockenen Herodes dar, welcher mit Herodias an einem besondern Tische sitzt; zwei sehr schön gezeichnete Frauen im Vordergrund sind einander in die Arme gefallen und halten sich fest um-

---

in Prato ferner an einer „Darstellung im Tempel“ erkennen, welche sich in S. Spirito befindet und dort dem Botticelli zugeschrieben wird. Die Kirche gehörte ehedem zum Kloster der Servi di Maria. Das Altarbild umfasst 10 meist lebensgrosse Figuren: in der Mitte, umgeben von Bartholomäus, 2 heiligen Bischöfen und einem Vierten, reicht die Jungfrau dem Simeon das Jesuskind. Mehr im Vordergrunde seitwärts sieht man zwei Brüder der Servi. Das Bild ist infolge der Uebermalung in Oel und späterer Vernachlässigung in sehr schlechtem Zustande.

[53] Die Zuhörerschaft ist durch Austreten des Salzes aus der Wand zum Theil beschädigt.

schlungen; weiter links sieht man Salome mit grosser Gewandtheit tanzen.[54]

Als besonders ausgezeichnet muss am ersten Bilde dieses Cyklus die Anordnung der Personen und die Auftheilung in den Raum gerühmt werden. Mit grossem Naturgefühl und ungezwungen in Handlung und Geberden ordnen sich hier die Hauptlinien der Figuren zu einer Composition von pyramidalem Aufbau, einem Princip, das auch auf dem benachbarten Bilde, der Sprachlosigkeit des Zacharias, mit ebenso gutem Erfolg beobachtet ist. Die Magd mit dem Tintenfasse, michelangelesk in Haltung, Bewegung und Gewandwurf, bildet an ihrem Theil den Höhepunkt der mit den perspektivisch verjüngten Formen des Zimmers trefflich zusammengedachten Gruppe. Am besten aber tritt das nachmals dem Fra Bartolommeo und Michel Angelo besonders vertraute Compositionsprincip hier an der folgenden Abschiedsscene vor Augen: Elisabeth beugt sich, um den Sohn zum letzten Mal an die Brust zu drücken, Zacharias blickt auf sie nieder, indem er sich an einen Pfosten lehnt, und die Pyramide erhält ihren Abschluss durch eine weiter von rückwärts zuschauende Gestalt. Der Fluss der Linien gegeneinander könnte den Neid eines Bildhauers reizen, so vollendet ist die Anordnung; denn man mag die Gruppe theilen, wie man will, die schöne Harmonie bleibt bestehen. Dabei spricht Lippi in jeder einzelnen Figur die ihrem Charakter entsprechende Empfindung aus; er hüllt sie in ein stattliches, wenn auch schlankes Modell und verleiht ihr Anmuth in Bewegung und Form.[55]

Nicht so hervorragend, aber gleichartig sind die Eigenschaften, welche seine Composition des Tanzes der Salome auszeichnen. Die beiden einander umarmenden Frauen haben das gewöhnliche Gepräge der Gestalten Lippi's, gepressten Typus, eckig geschnittene

---

[54] Hier ist die Farbe durch Restauration lädirt, die infolge der Feuchtigkeit der Mauer nöthig geworden war. Das ganze Fresko ist überhaupt in schlechtem Zustande; einige Musikantenfiguren sind völlig zerstört.

[55] Als eine besonders schöne Erscheinung verdient auch auf dem Bilde der Predigt des Täufers die im Vordergrund angebrachte nachdenkliche Figur hervorgehoben zu werden.

Augen und geringe Plastik des Körpers. Ihr reich ausgestattetes und gesticktes Kostüm mit kostbarem Steinschmuck, ihre auffälligen Kopfbedeckungen sind ebenso für die specielle Neigung des Malers wie für den modischen Geschmack der Zeit charakteristisch. Michelangelo, den Vasari in vielen Dingen als Bewunderer und Nachahmer Filippo's bezeichnet,[56] hat wenigstens für die Kopfdrapirung der Frauen dem Vorgänger Manches abgesehen. Das Entsetzen etlicher Gäste an der Königstafel, die Spielleute im Hintergrund zur Linken, die hüpfende Tanzbewegung der Hauptfigur[57] geben der Scene eine gewisse ruhelose Beweglichkeit, deren prächtiger Eindruck durch die Eleganz der Garderobe, die Ueppigkeit der Architektur sowie die wohlhäbige Ausstattung des Raumes mit Schaugeräth und Vasen erhöht wird. Im Ganzen aber leidet die Composition trotz ihrer Ansehnlichkeit an Mangel des Gleichgewichts und der Einfachheit.

Pieve zu Prato.

Die linke Seite des Chores in der Pieve zu Prato ist der Geschichte des Stephanus gewidmet. „In einem Zimmer sieht man die Mutter in edler Haltung auf dem Bett liegen; zwischen ihr und dem Beschauer steht eine Frau, deren reiches Kostüm und ehrwürdige Miene hohe Lebensstellung andeuten. Von links, durch den Haupteingang naht ein Mädchen mit einem Korb voll Geschenke auf dem Kopf; am Fuss der entgegengesetzten Bettseite steht eine Magd. Der Vordergrund zeigt die Wiege für das neugeborene Kind; aber es ist der Augenblick gewählt, wo ein Ungethüm mit grossen schwarzen Flügeln und klauenartigen Füssen für den Knaben, welchen es aus dem Bett hinweggenommen und in der linken Hand hält, mit der rechten ein anderes hineinlegt; die argwöhnische Haltung der Figur lässt Betrug erkennen. Eine schlafende Wärterin legt den Kopf auf den Rand der Wiege und ein Knabe, der das Gespenst gewahr wird, ist so entsetzt, dass er nicht zu schreien vermag".[58] — Auf dem nächsten Bilde ist das Kind wiedergefunden, der Dämon hat es für ein Reh hergegeben. — Darauf folgt der Ordinationsritus des heil. Stephan: er kniet und umfasst des Bischofs Hand; eine schöne Figur vorn zur Linken hält einer Gruppe Volks den Krummstab vor. Weiter rechts sieht man den Heiligen mit einem Manne verkehren, welcher ihn mit Wärme auffordert, in sein Haus einzutreten, wo in einem Zimmer ein

---

[56] Vas. IV, 126.

[57] Gewänder, Ringellocken, Typen und Charakter erinnern an Sandro Botticelli's Bilder.

[58] Vgl. Pitture di Fra Filippo Lippi a. a. O. 31 ff.

Besessener liegt, der gebunden und von bösen Geistern umringt ist. Das Schlussbild rechts stellt den Stephanus in der Synagoge predigend dar. — Der zweite Streifen enthält die Beisetzung des Protomartyr. Der Heilige liegt festlich aufgebahrt inmitten der Kirche, von zwei Frauen beweint, die am Kopf- und Fussende sitzen; links hält die Geistlichkeit das Todtenamt, rechts steht eine Gruppe von kirchlichen Würdenträgern und Klerikern, aus deren Zahl Carlo de' Medici hervorragt, welcher nach Geminiano Inghirami's Tode (1460) Superintendent der Kathedrale zu Prato war. Diese Figuren stehen auf Podien, von denen das zur Linken die Inschrift trägt:

FRATER · FILIPPVS
OP.

In einer Ecke rechts sieht man die Steinigung des Stephanus dargestellt, sehr durch Feuchtigkeit und wahrscheinlich unerlässliche Restauration entstellt.[59]

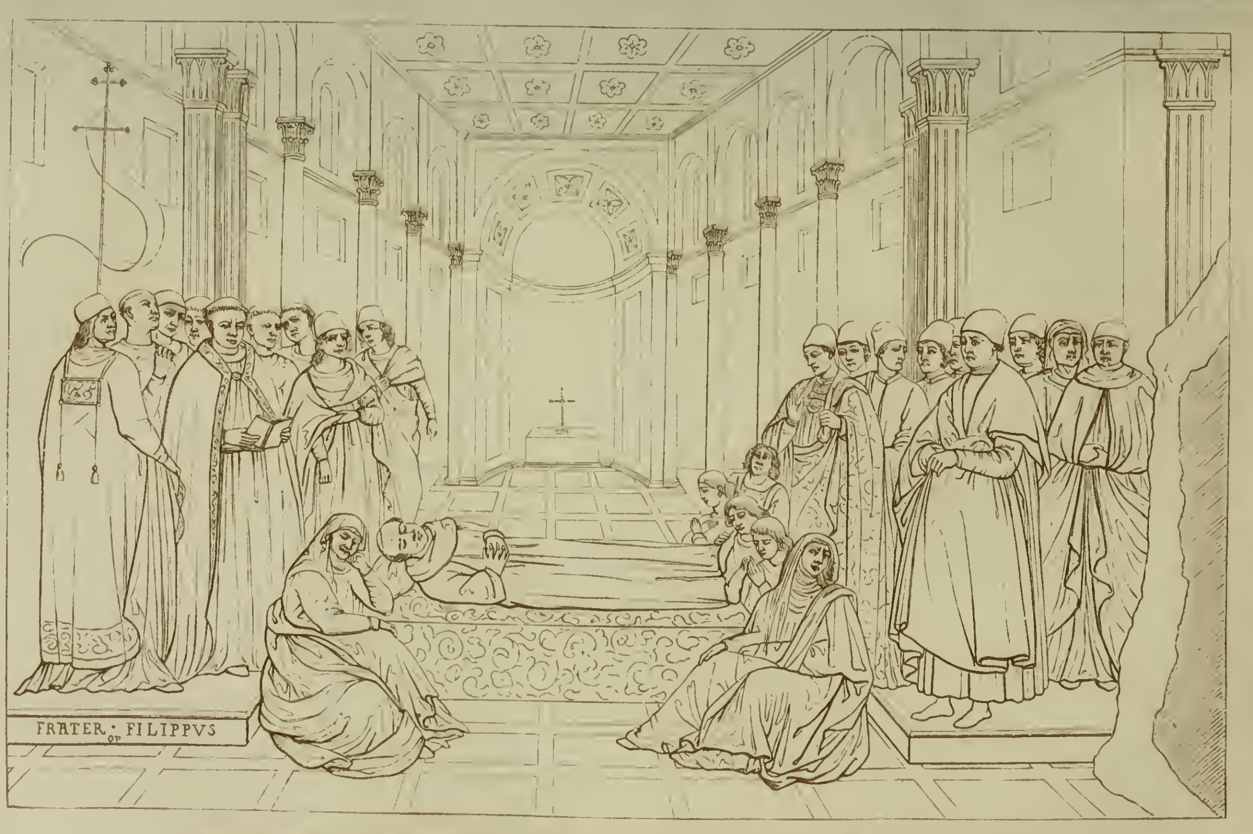
Die Hinterwand des Chores ist mit den Gestalten des heil. Giovanni Gualberto und Albert geschmückt. — Auf dem Glase des Fensters, welches die Mauer unterbricht, hat Prete Lorenzo da Pelago[60] die Spende des Gürtels der Jungfrau an S. Thomas gemalt, und zwar, wie die auffällige Stilverwandtschaft zu beweisen scheint, nach Zeichnungen Filippo's. — In den Ausschnitten der Decke sind die 4 Evangelisten mit ihren Attributen dargestellt; jeder sitzt auf Wolken unter Regenbogenglorie auf bestirntem Firmament und von Engelchören umgeben.

Der Erhaltung nach hat diese Freskenreihe — mit Ausnahme der Bestattung des Stephanus — nichts vor der anderen voraus. Die Evangelisten der Decke sind trefflich in den Raum componirt und erinnern mit ihren colossalen Gestalten an diejenigen Fiesole's; aber Formen und Handlung weisen sie in Filippo's letzte Zeit.

Von den Unterbrechungen, welche diese grosse Arbeit erlitt, wurde bereits eine erwähnt. Eine zweite fand i. J. 1461 statt, als Fra Filippo nach Perugia reiste, um dort die Fresken des Benedetto Buonfigli in der Kapelle des Communalpalastes mit abzuschätzen.[61] Aber dies waren nicht die einzigen Anlässe, die den Maler von seiner Pflicht abhielten. Im November 1463 berieth die städtische Behörde in Prato, auf welche Weise sie denselben zwingen könnte, das Werk, wofür er bereits Theilzah-

---

[59] Eine Gruppe, der Vasari (IV, 124) grosses Lob spendet.
[60] Vgl. Mons. Baldanzi: Pitture di Fra Filippo p. 20.
[61] Vgl. Lettere pittoriche a. a. O. 132.



Bestattung des Heil. Stephanus. Fresko des Fra Filippo Lippi in der Pieve zu Prato.

lungen empfangen hatte, zu beendigen,[62] und im April 1464 berichten die vier zur Controle der Rechnungen Filippo's bestellten Obmänner an den „Magistrato", dass wenig Aussicht auf Erfüllung seines Contraktes wäre, falls sich nicht Messer Carlo de' Medici ins Mittel schlüge und die Frist, innerhalb deren die Arbeit fertig sein sollte, genau festsetzte. Aus diesen Anspielungen hat man mit gutem Scheine entnehmen wollen, dass die Unzuverlässigkeit Lippi's und die begreifliche Ungeduld der Behörde auf die Folgen des Verhältnisses zur Tochter Buti's zurückzuführen seien.[63] Schliesslich hat sich aber Filippo, sei es nun mit oder ohne Zuthun Carlo's de' Medici, doch bewegen lassen, die Dekoration des Chores zu Ende zu führen.

Das letzte und auch das schönste von den Fresken in der Pieve zu Prato ist ohne Frage dasjenige, welches das Bildniss des Carlo Medici enthält; wahrscheinlich wurde es gezeichnet, nachdem dieser Prälat von den Rechneibeamten veranlasst worden war, den Künstler zur Erfüllung seines Contraktes anzuhalten. Zugleich ist dieses Bild unter allen am besten erhalten und ein Werk, in welchem der Meister in vollem Maasse seine coloristische Begabung, seine bedeutende Auffassung und Zeichnung majestätischer Formen und die Breite des technischen Vortrags leuchten lässt. Diese bewusste Meisterschaft der Hand in der monumentalen Darstellung von Colossalfiguren, die kräftige Lebensfülle im physiognomischen Ausdruck sprechen für das üppig gesunde Naturell des Urhebers. In den kräftig athmenden Nasen, den fleischigen Lippen, die er malt, erkennt man weit vorgeschrittenes Studium und intime Kenntniss der Formen; das Gefüge der Gruppen ist kunstvoll, aber in dem Sinn für einheitliche Composition, die nachmals Ghirlandaio in so hohem Grad erreichte, steht Filippo dem Giotto und Masaccio noch nicht wieder gleich. Die Porträtfigur des Mediceers ist ausserordentlich gelungen; vermöge der Fülle ihrer Natürlichkeit, der vornehmen Grösse des Ausdrucks und ihrer Individualisirung kündigt sie bereits die Meisterschaft

62 Novemb. 21. „Diurno della Comunita" und Weiteres b. Baldanzi a. a. O. 13.
63 Ibid. 14.

der Cinquecentisten an. Auch die Gewandbehandlung ist breit und lobenswerth. „In der Gruppe von Männern, welche den todten Stephanus betrauern, malte Fra Filippo — wie Vasari wissen will — sein eigenes Bildniss in schwarzem Prälatenkostüm und das seines Schülers Fra Diamante“.[64] Auf Copien dieser Gruppe[65] wird gewöhnlich ein Mann zu äusserst links hinter der Umgebung Carlo's de' Medici auf dem von Vasari beschriebenen Fresko als Lippi bezeichnet. Diese Figur trägt ein violettes Käppchen und schwarzblumigen Seidenmantel, sodass man eher den Prior des Kapitels von Prato darin vermuthen möchte. Hinter diesem, der die rechte Hand klagend erhebt, während er mit der linken das Ende seines über die Achsel geworfenen Mantels hält, steht ein anderer, von dem man nur den Kopf sieht, dessen Mütze aber ebenfalls von violetter Farbe ist und der gewöhnlich für Fra Diamante ausgegeben wird. Schon die Kostüme machen hier bedenklich; aber noch andere Thatsachen lehren, dass jene Bezeichnungen irrthümlich sind. Das angebliche Selbstporträt Lippi's in Prato gleicht weder dem auf seiner Altartafel von S. Ambruogio (jetzt in der Akad. der K. in Florenz), noch der Büste auf seinem Denkmal in Spoleto. Aber das Fresko zu Prato enthält allerdings eine Figur, welche die nöthigen Analogien bietet: es ist ein ganz von vorn gesehener Mann auf der äussersten Rechten der Composition, das Haupt mit schwarzem Käppchen bedeckt und in schwarzem Kostüm; dieser entspricht der Büste auf dem Monument.[66] Was Fra Diamante betrifft, so fehlt uns ein stichhaltiges Kriterium.

Seine letzten Tage hat Fra Filippo in Spoleto zugebracht, wo er die Apsis des Domes mit Darstellungen aus der Marienlegende versah.[67] Er wiederholt hier in dem Bilde der Bestattung Maria's die Composition der Todtenfeier des Stephanus: die auf dem Sterbebett liegende Matrone, die zum Todtenritual zu ihren

Dom zu Spoleto.

---

[64] Vas. IV, 125.

[65] S. den Stich in Baldanzi's Pitture a. a. O.

[66] Die nämliche Figur in ähnlicher Haltung findet sich auf dem Gemälde der Bestattung Maria's in der Apsis des Domes zu Spoleto wieder.

[67] „Passai d'Ascesi, Fulignio, Spoleti, dove io rividi la capella di Fra Filippo nel Duomo, cosa molto bella! fu gran uomo!“ schreibt Vasari an Vincenzo Borghini d. d. Rom, 14. April 1566. Gaye, Cart. III, 207.

Häupten versammelten Apostel, die Gruppe der vier Kleriker[68] und Engel am Fussende sowie die beiden klagenden Frauen zwischen dem Beschauer und der Bahre geben dasselbe symmetrische Arrangement. In Spoleto jedoch ist die Scene auf ein Hochplateau verlegt, dessen Felsklüfte sich in die Ferne verlieren, wo der Heiland von der Mandorla umstrahlt die Seele seiner Mutter in Gestalt eines Mägdleins an die Brust hebt. Die Umrisslinien dieser Gruppe,[69] welche augenscheinlich auf den Hintergrund aufgesetzt ist, gestatten einige Beobachtungen über das technische Verfahren, welches die Künstler jener Tage, mit Einschluss Lippi's, bei der Bemalung grosser Wandflächen anzuwenden pflegten: sie beobachten nämlich einfach in grösserem Maasstabe das Princip, das ihnen bei Tafelbildern zur Gewohnheit geworden war. Unablässige Uebung in Wand- und Staffeleigemälden gab ihnen in beiden Darstellungsweisen die Meisterschaft. Als nachmals der Gebrauch von Oel- und Firnissbindemitteln den Fleiss der Künstler mehr auf kleine Flächen concentrirte, neue technische Gesichtspunkte und intrikate Aufgaben mit sich brachte und sie ans Abwarten gewöhnte, ging die Erfahrung der Arbeit mit Farben von anderem Medium allmälig verloren, und sie geriethen in Verlegenheit, wenn ihnen Wanddekoration übertragen wurde. Das „Buon fresco" kam zwar allgemeiner in Uebung, aber die Schwierigkeiten waren dabei grösser als bei der Temperamalerei auf die Wand. Die Florentiner thaten sich in der Handhabung des buon fresco am meisten hervor, da sie durch ihre früheren Erfahrungen schon theilweise auf jene Schwierigkeiten vorbereitet waren. Die Venezianer dagegen, welche sich weit mehr in die Oeltechnik vertieften, gelangten nicht dazu, ihr Talent auch in ähnlichem Sinne zu entfalten, als sie sich in der Monumentalmalerei versuchten, und blieben schon aus diesem Grunde hinter den Toskanern zurück.

---

[68] Der am weitesten vorn stehende ist derjenige, auf welchen sich die oben gegebenen Bemerkungen über Fra Filippo's Porträt beziehen.

[69] Sie ist bis auf die Umrisse zerstört.

Dom zu Spoleto.

Seitwärts von dem Bilde des Todes der Maria im Chor des Domes zu Spoleto stellte Fra Filippo links die Verkündigung, rechts die Geburt Christi dar. Bei der Behandlung des ersteren Gegenstandes ist Angelico Vorbild gewesen. Seinen Einfluss erkennt man in dem Auftreten des Engels am Ausgang eines Portikus, in dem anmuthvollen Schreck der Jungfrau beim Empfang der himmlischen Verheissung, in der Erscheinung Gottvaters, dessen Glorienstrahlen durch das Fenster der Gallerie auf die Annunziata herniederfallen.[70] Nur stört ein Zug von Coquetterie in der schreckhaften Bewegung Maria's die reinreligiöse Weihe und erinnert den Beschauer, mit wem er es zu thun hat. Den Hintergrund bildet ein Garten, dessen Bäume über die Mauer des Hofraumes hervorschauen. — Die „Geburt Christi" ähnelt der Composition des Altarstückes im Louvre;[71] das Bild hat übereinstimmendes Beiwerk, aber anderen Stil; die drei seitwärts auf Wolken knieenden Engel sind im Geiste Fiesole's gehalten, die Hirten nicht realistisch wie die bei Baldovinetti oder den Peselli.[72]

Die Halbkuppel der Apsis nehmen die Gruppe der Krönung Maria's durch Christus von dienenden Seraphim umgeben und von runder Glorie eingeschlossen, sowie Sibyllen und Propheten ein. Die gemalte Sonne, welche über der Mitte dieser Composition strahlt, trennt zwei grosse Engelgestalten, die das Ganze überschauen.

Das Arrangement des stark beschädigten[73] Apsisbildes der Krönung Maria's fand in der Anordnung der Hauptgruppe und der Einführung knieender Propheten und Sibyllen in die unterste Reihe der Himmelshierarchie bei den Künstlern Nachahmung, welche bald darauf ihre Talente in und um Spoleto sehen liessen. Spagna wiederholte die Krönung 1521 in S. Jacopo zu Spoleto und copirte gemeinschaftlich mit Vincenzo da S. Gimignano (gewöhnlich „Tamagni" genannt) die Composition vom Tode Maria's in seinen Fresken zu S. Maria in Arone. Sonach wird man eine Kunstepoche in den päpstlichen Staaten von dem Anstoss herleiten dürfen, den das Auftreten Filippo's in Spoleto gab, während sich dagegen in der spätern umbrischen Schule, die keine Spur seines Einflusses an sich trägt, die Einwirkung der geringeren Kunst Benozzo Gozzoli's erkennen lässt. Dem Spagna, der seine

---

[70] Die Flügel des Verkündigungsengels sowie das Blau an den Gewändern Gottvaters und Marias sind zerstört.

[71] Vgl. S. 68.

[72] Das Blau ist hier durchweg beschädigt, die Engel sehr schön erhalten, nur das grüne Gewand des mittelsten in den Lichtstellen restaurirt.

[73] Es ist durch Feuchtigkeit angegriffen, durch das Abfallen einiger Stücke und durch Uebermalung der beiden oben erwähnten Engel entstellt.

Weise bis zu einem gewissen Grad an der des Filippo geformt hatte, folgte Bernardino Campilius von Spoleto, indem er eine Mischung von Filippo's und Spagna's Stil darstellt; später ward Spagna allen diesen Malern Vorbild.

Ehe wir die Fresken Lippi's in Spoleto verlassen, müssen wir noch der ungünstigen Bedingungen gedenken, unter denen der ganze Cyklus gemalt wurde. Die unvermeidlichen Curven des Chorraumes erklären manches Misslingen. Die Compositionen hätten allerdings im Ganzen besser sein können, aber wir haben doch hier, und besonders im Krönungsbilde, eine gute Zahl schön gedachter Gruppen und manche ansprechende Einzelheit vor uns — so u. a. die Engel, welche einander Blumen reichen. Lippi's eigenthümliche coloristische Begabung kommt nicht zum Ausdruck; gewisse Theile sind indess genügend erhalten, um klar zu machen, dass die Ausführung hastiger als gewöhnlich von statten gegangen ist. Ueberdiess will bedacht sein, dass Fra Filippo diese Fresken nicht eigenhändig vollendet hat; wir wissen wenigstens, dass Fra Diamante 200 Dukaten für seinen Antheil an der Ausführung erhielt.[74] Kann man auch nicht mit Bestimmtheit erweisen, wo die eine Hand aufhört und die andere anfängt, so steht doch das Werk als Ganzes mit den Malereien im Dom zu Prato nicht auf gleicher Höhe. —

Fra Filippo starb in Spoleto 1469;[75] nach Vasari's Meinung war er durch die Verwandten eines Mädchens vergiftet worden, das in der Leidenschaft des verliebten Mönches die Stelle der Spinetta Buti eingenommen hatte.[76] Wenige Jahre nachher liess ihm Filippino Lippi auf Kosten des Lorenzo Medici im spoletaner Dom ein Monument errichten, für welches Polizian das Epitaphium schrieb. —

Der nachfolgende Katalog vervollständigt die Zahl seiner Werke, soweit sie nicht in erkennbare Beziehung mit Lebensschicksalen des Meisters zu bringen waren:

---

[74] Es war 1470. s. Anm. 2 zu Vasari IV, 128.

[75] Registrirt ist sein Tod in den Büchern des Carmine, wo die Notiz nach Errichtung seines Grabmals in Spoleto eingetragen zu sein scheint, s. die Originalurkunde bei Vasari IV, 128.

[76] ibid.

Gall. Bilder. In Florenz: Akademie d. Künste (Gall. d. gr. Gem. N. 40): Maria mit dem Kinde zwischen den Heiligen Franz, Damian, Cosmas und Antonius von Padua; ehemals in S. Croce, mit einer Predelle von Pesellino, daher vor d. J. 1457 gemalt. Gehört nicht zu den vorzüglichen Arbeiten Lippi's. — Ebenda (Gall. d. kl. Gem. N. 47 und 48): Fragment, darstellend die Annunziata und den heil. Antonius, den Engel und Johannes den Täufer.[77]

Florenz: Gall. der Uffizien (I. Corridor. N. 1307): Maria, halblebensgross, sitzt links bis ans Knie sichtbar auf einem Stuhle und betet mit zusammengelegten Händen das Kind an, welches nach ihr hinlangend von 2 Engelknaben auf den Armen gehalten wird, deren vorderer lächelnd nach dem Beschauer blickt. Den Hintergrund bildet rechts felsige Höhe, links ansteigendes Land mit einem Flusse. Den hohen Horizont säumen Stadtthürme. Das Ganze ist von gemaltem Fensterrahmen eingeschlossen. — Das Bild, ein sehr schönes Specimen (ursprünglich in der Kapelle der Casa Medici), ist in der Pyramidalform componirt, die Typen ebenso gewählt wie die Gruppirung schön, der Ausdruck der Jungfrau ernst andächtig, die Farbe strahlend, mild und klar. — (Eine ausserordentlich schöne Zeichnung zu diesem Bilde auf farbigem Papier, weiss gehöht und zwar von Filippo's Hand, besitzt die Sammlung der Uffizien. Dieselbe Composition, nur mit der Veränderung, dass nur Ein Engel der Maria das Kind darhält und diese selbst nicht betend aufgefasst ist, sondern im Begriffe, den Knaben hinzunehmen, befindet sich in der Chiesa degli Innocenti (Sakristei) in Florenz.)[78]

Florenz: Casa Alessandri:[79] ein rundes (ursprünglich viereckiges) Bild: S. Lorenzo thronend zwischen Cosmas und Damian, vorn links zwei jugendliche Anbeter, rechts ein Alter knieend. Hier ist das Gold erneut und die Figuren mehr oder weniger beschädigt. Zwei Heilige in ganzer Figur, welche dem Bilde in seiner ehemaligen Gestalt angehört haben, befinden sich ebenfalls in dieser Gallerie, aber in sehr schlechtem Zustande.[80]

---

[77] Das Bild im Saal d. gr. Gem. N. 44 (heil. Hieronymus) ist dagegen nicht von Fra Filippo. Es gleicht im Charakter dem Stücke N. 38 (Hieronymus) und N. 39 (Johannes d. Täufer), welches dem Andrea del Castagno zugeschrieben ist (s. S. 44). Alle drei gehören dem Stile nach in die Verfallzeit Filippino's.

[78] Das kleine Bild auf Holz N. 1179 in den Uffizien (schreibender Augustin) ist sicherlich nicht von Fra Filippo, sondern entweder von Filippino oder Botticelli. Der Gegenstand trifft mit einem von Vasari (IV, 126) erwähnten Stücke zusammen. — Zwei andere Bilder in den Uffizien: I. Corr. N. 23, eine Madonna mit Kind (klein, auf Holz), der Schule Fra Filippo's zugeschrieben, und N. 37, derselbe Gegenstand in Rundbild, sollen später unter Botticelli (Cap. IX) Erwähnung finden.

[79] Borgo degli Albizzi.

[80] Das Bild ist identisch mit demjenigen, welches Vasari (IV, 126) als im Auftrage des Messer Alessandro degli Alessandri für seine Kapelle in villa a Vineigliata gemalt erwähnt.

Florenz, Gall. Strozzi: eine Verkündigung im Stile des Fiesole Gall. Bilder.
gehalten, mit dem beliebten Portikus und hübscher Landschaft, ein kleines echtes Stück, aber beschädigt.

Florenz, S. Lorenzo: Verkündigung; gehört zu den schönen Arbeiten Filippo's, ist aber lädirt und hat infolge dessen restaurirt werden müssen. Die Predelle enthält drei Scenen aus dem Leben Maria's. Dieses ehemalige Altarstück der Cappella degli Operai erwähnen Albertini und Vasari.[81]

Rom, Gall. Doria: eine Verkündigung in $^3/_4$ lebensgrossen Figuren, nicht ohne religiöse Empfindung vorgetragen, aber etwas flüchtig in der Ausführung; die Fleischtöne ziemlich flach. Das Bild ist vielleicht in Filippo's Atelier unter Beihilfe von Schülern entstanden.

Padua, Sant' Antonio: an dem sogenannten „Altare di Maria Vergine de' Ciechi" nahe einem der Seitenportale ist eine Madonna mit Kind, von den beiden Johannes umgeben — ein Fresko, welches Brandolesi[82] dem Stefano da Ferrara zuschreibt, und welches für dasjenige gehalten wird, das der Anonymus des Morelli[83] als Fra Filippo's Arbeit bezeichnet. Es ist zwar restaurirt, aber die Entstehungszeit muss ins 14. und nicht ins 15. Jahrh. gesetzt werden. Die beiden Engel, welche die Krone über die Jungfrau halten, sind Zuthaten des 17. Jahrh.

Turin, Akad. d. schönen Künste, N. 103: zwei Bischöfe, N. 104: ein Bischof, Antonius Abbas, fast lebensgross, dem Giovenone zugeschrieben. Diese zu einem grösseren Bilde gehörigen Stücke sind sehr beschädigt, doch von Lippi's Hand, von dessen eigenthümlichen Mängeln etliche stark hervortreten.

Paris, Sammlung des Herrn Reiset: Maria mit dem Kind auf einer Bank sitzend zwischen Petrus und Antonius Abbas, dahinter 6 Engel; das Lokal ist eine Wiese; ausgezeichnete Arbeit des Meisters von saubersten Durchführung.[84]

München, alte Pinakothek, Kabinette N. 572: der englische Gruss; Maria blickt stehend vor sich nieder auf das Buch, das sie in beiden Händen hält. Der Engel kniet; links offene Säulenhalle mit Aussicht auf Häuser und Gärten.[85]

---

[81] Vasari IV, 120, Albertini, Memoriale (s. Band II, Anhang S. 437). Ein anderes Bild in derselben Kirche, welches diese beiden Gewährsmänner anführen, ist jetzt nicht mehr zu finden (s. ebend.). Vasari erwähnt (IV, 119) eine in Fiesole gemalte Verkündigung mit hohem Lobe; eine zweite, für Jacopo Bellucci in S. Jacopo zu Pistoia gemalt (IV, 125), von Tolomei (Guida di Pistoia p. 17) als in Casa Braciolini zu Pistoia verzeichnet, ist seitdem veräussert. Eine weitere im Kloster der Murate (Vas. IV, 119) findet später Erwähnung.

[82] Pitture di Padova p. 45.

[83] Anon. ed. Morelli p. 5.

[84] Holz, br. $6^1/_4$ Zoll, hoch $7^3/_4$. Vgl. O. Mündler in d. Zeitschr. f. bild. Kunst, Leipzig II. Jahrg. S. 279.

[85] Im Katalog als „Masolino da Panicale" bezeichnet. Holz, h. 2' 1", br. 2' 5". In der Thürlünette ein Wappen,

Gall. Bilder. München, a. Pin. N. 554: die Verkündigung in gleicher Auffassungsweise wie die vorige: der Engel mit grauem Kleid und rosa Uebergewand, Rosen im blonden Haar, hält knieend den Lilienstab; Gottvater sendet die Taube hernieder; links in der Thür eine Gestalt ebenfalls mit Lilien. Das Bild hat sehr gelitten, wird aber für eine frühe Arbeit Filippo's zu gelten haben.[86]

Ebenda, Kab. N. 577: Halbfiguren, Maria in hellrothem Unterkleid, blaugrünem Mantel und weissem Schleierhäubchen blickt sinnend aus dem Bilde heraus; der Knabe ist im Hemdchen und berührt aufschauend mit der linken Hand die Brust, mit der rechten die Wange der Mutter. Die Landschaft des Hintergrundes zeigt Felsterrassen an einem Flussufer; hinten rechts ein Palast auf hohem Horizont.[87] Ein echtes Bild des Meisters.

Berlin, Museum N. 58: Maria, Halbfigur in einer gewölbten Nische stehend, liebkost den auf der steinernen Brüstung vor ihr sitzenden Knaben; ein echtes Bild Fra Filippo's, übereinstimmend mit der Beschreibung, welche Vasari von einem Gemälde im „Magistrato degli Otto" macht.[88]

Ebenda, N. 95: Maria als Schutzgeist mit zahlreichen Figuren unter ihrem Mantel, dessen Seiten von zwei Engeln emporgehalten werden. Ein echtes Bild.[89]

Ebenda, N. 1131: verstümmeltes Stück: Franciskus in throno reicht einer knieenden heil. Nonne ein Buch. Neben dieser knieen noch 4, an der andern Seite noch 5 Nonnen. Weiter hinten ein Bischof und S. Stephanus. Schwaches Bild.[90]

Ebenda, N. 94: Begegnung der Knaben Christus und Johannes im Walde mit Ausblick auf Hügelterrain; schwaches Landschaftsbild, vielleicht nur Arbeit der Schule.[91] — (Das Bild N. 72, Krönung Maria's mit der herkömmlichen Umgebung von Engelchören und Heiligen, ist nicht von Fra Filippo. Es bekundet sowol Auffassung und Manier als auch Farbe und Temperabehandlung eines Nachfolgers des Botticelli und Filippino und gehört in diejenige Kategorie, welche in Gallerien unter Cosimo Rosselli's Namen zu stehen pflegt.)

Wien und Pesth: weiland Esterhazy'sche Gall.: Madonna mit Kind zwischen den Heiligen Antonius und Laurentius. Lebensgr. Figuren, Holz, Bild eines Schülers von Fra Filippo.[92]

---

welches rothe Herzen auf schwarzem Grunde zeigt, der horizontal getheilt ist durch einen Goldbalken mit 3 schwarzen Muscheln.

[86] Es entspricht der Beschreibung des Bildes im Kloster der Murate, bei Richa, Chiese fior. II, 109.

[87] Holz. H. 2' 4" 4"', br. 1' 8".

[88] Vas. IV, 125—6. Temp. Holz. H. 2 F. 5 1/4 Z., br. 1 F. 7 Z.

[89] Holz. Temp., Goldgrund. H. 3 F. 3 Z., br. 7 F. 3 1/2 Z.

[90] Holz, Temp. H. 4 F. 4 Z. Quadrat.

[91] Holz, Temp. H. 11 1/2 Z, br. 1 F. 6 1/4 Z.

[92] Vgl. über Giusto d'Andrea in Cap. XII.

London, Nationalgallerie N. 589: der sitzenden Maria reicht ein Engel das Kind.[93] Dieses schöne Werk, in der Composition dem der Uffizien (N. 1307) und dem in der Chiesa degli Innocenti zu Florenz ähnlich, weicht der Zeichnung und dem Colorit nach von der Behandlungsweise Filippo's ab. Sein Stil weist es einem Maler zu, der zwar aus der Schule des Karmeliters hervorgegangen ist, aber zwischen seiner und der Manier Botticelli's schwankt. Gall. Bilder.

Ebenda, Nat. Gall. N. 586: ein Altarbild, ehemals dem Fra Filippo zugeschrieben.[94] Wenn es auch aus S. Spirito in Florenz stammt, wie die neuesten Herausgeber des Vasari bestätigen,[95] so kann es doch nicht für Lippi in Anspruch genommen werden, und es ist aus diesem Grunde nicht identisch mit dem Barbadori-Altarbild. Es trägt das Gepräge der Schule Filippo's mit einem Zusatz von charakteristischen Zügen der Manier Benozzo Gozzoli's.

London, Sammlung Barker: Rundbild mit der Anbetung der Könige: Maria sitzt rechts vor einem Schuppen, auf dessen Dach sich ein Pfau sonnt; einer der Könige küsst dem Knaben den Fuss, das Gefolge dehnt sich in die Ferne aus, wo verschiedene Nebenepisoden gemalt sind. Die Composition ist ungemein reich und mannigfaltig und bekundet grossen Fortschritt in der Darstellung des Nackten. Die Vortragsweise entspricht der des Filippo durchaus, wogegen die subtile Behandlung der Fleischtheile an die Zeit Pesellino's erinnert, in welcher er sich der Manier Lippi's dergestalt näherte, dass, wie Vasari behauptet, seine Bilder in der That mit solchen von Filippo sollen verwechselt worden sein.[96] Die Ueberfülle von Nebensachen auf unserem Bilde legt es nahe, an Benozzo Gozzoli zu denken.[97]

London, Sammlung weiland Sir Ch. Eastlake's: fast lebensgrosse Halbfigur der heil. Katharina im Gebet; ein echtes Werk Filippo's. (Tempera auf Holz.)

Oxford, Gallerie: ein Pilgerzug römischer Jungfrauen zum Tempel von Veji; der Vortragsweise Filippo's sehr verwandt, trägt aber auch Züge, die auf seine Schule hindeuten.

---

[93] Holz, Temp. H. 2 F. 4, br. 1 F. 7½. Ehemals im Besitz des Herrn Zambrini in Imola.

[94] Früher in der Sammlung Ugo Baldi. Holz, Temp. Mitteltafel h. 5 F. 4, br. 2 F. 4; Flügel je 4 F. 8 zu 1 F. 10½.

[95] Vas. IV, 119, Anm. 4. Wir kommen bei Abhandlung einiger untergeordneter, bei verschiedenen Meistern beschäftigter Talente, unter denen hauptsächlich Zanobi Macchiavelli zu nennen ist, auf dieses Bild zurück.

[96] Das Bild scheint identisch mit dem, welches Dr. Waagen (Treasures in Great-Britain) in der Sammlung Maitland, nicht aber in der Sammlung Barker vermerkt hat. Vgl. auch Waagen, Kunstw. und Künstler in England II, 333. — Ueber das Verhältniss Lippi's und Pesellino's s. Vas. IV, 180 und unser Cap. V.

[97] In Earl Dudley's Sammlung (London Dudley house) befindet sich ein Bild „Maria in Anbetung vor dem Kinde," welches wahrscheinlich einem Schüler Masolino's zugehört, wie es denn auch an seinem Orte diesem Meister zugeschrieben ist.

Gall. Bilder. Oxford, Gallerie: Begegnung Joachim's mit Anna, ein kleines schadhaftes Bild, dem „Pesello Peselli“ zugeschrieben, aber wahrscheinlicher dem Filippo angehörig.

Ebenda, Christchurch: Madonna und Kind (Temp. auf Holz), in der Ferne Landschaft mit kleinen Reitergestalten, ein Bild in der Weise von Filippino's Jugendperiode.[98]

Die ferneren im Besitz englischer Sammler befindlichen Bilder sollen hier nur deshalb aufgeführt werden, weil sie unter Filippo's Namen stehen; sie sind jedoch meist nur florentinische Arbeiten derselben Zeit und stehen in grösserer oder geringerer Verwandtschaft mit Arbeiten Lippi's, Benozzo Gozzoli's und Botticelli's.

Priv. Besitz. Bei Mr. Maitland: Petrus und Johannes den Lahmen heilend. Ehemals in der Sammlung Ottley. (Auf der Ausstellung in Manchester N. 43.)

Bei Sir John Boileau: Jupiter und Calisto. (In Manchester N. 44.)

Liverpool, Royal Institution: Predellen mit Scenen aus der Legende des Sebastian. (In Manchester N. 45 und 46.)

Bei Mr. J. W. Brett: Madonna mit Kind und Engeln. (In Manchester N. 47.)

Bei Marquis von Lothian: Lünette mit drittellebensgrossen Figuren: Maria durch Christus gekrönt; zwei Engel halten die Falten eines Vorhangs empor, dazu blaue Cherubim. (Ausgestellt in Dublin 1865.) Es ist Theil eines Altarbildes und unverkennbar in Filippo's Manier, aber flüchtig und ziemlich nachlässig ausgeführt, sodass man wol theilweise Schülerarbeit dabei annehmen darf.

Bei Viscount Powerscourt (auf der Ausst. in Dublin N. 78 und dort fälschlich als Masaccio bezeichnet): dargestellt ist die Geburt eines Heiligen: ein Kind mit Heiligenschein im Bett liegend, umgeben von Frauen, von denen eine rechts im Vordergrunde kniet. Leider ist die Architektur unschön und schädigt die Wirkung der Composition, die im Ganzen aus 13 Figuren besteht.[99] Kleines Predellenstück aus Lippi's bester Zeit, von kräftiger leuchtender Färbung, mit charaktervollen Figuren, in jeder Hinsicht hervorragend, doch nicht unberührt von Restauration.

---

[98] In derselben Sammlung unter N. 126 ist ein Bild (Mad. mit Kind zwischen 2 Engeln) mit Filippo's Namen geschmückt, welches jedoch nur ein geringes Produkt florentinischer Schule und zwar von einem Nachfolger Dom. Ghirlandaio's ist.

[99] Rosini, Storia della Pittura, gibt einen Stich nach einem angeblichen Gemälde Filippo's in der Gall. zu Pisa (Madonna mit Kind zwischen 2 Engeln und 4 Heiligen — lebensgross — nebst einem weiblichen Brustbild im Vordergrund), einer Arbeit, die einem Maler aus dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrh. zuzuweisen ist, von welchem später noch die Rede sein soll.

Zahlreich sind die Arbeiten Filippo's, welche dem Vasari und anderen Gewährsmännern noch bekannt waren, heute aber nicht mehr nachgewiesen werden können.[100]

Auf dem Todtenbette empfahl Filippo seinen Sohn Filippino der Sorge eines seiner Karmeliterbrüder, den er als Gehilfen angestellt hatte, dem Fra Diamante. Dieser, der Sohn eines gewissen Feo aus Terranuova, wird von Vasari nicht nur als Genosse Lippi's, sondern auch als selbständiger Maler zahlreicher Bilder in der Karmeliterkirche zu Prato bezeichnet.[101] Wir erfahren, dass er im Jahre 1463 einige Abenteuer zu bestehen hatte, welche seine Festsetzung durch den „Patriarchen von Florenz" verursachten, und die Bittschrift liegt noch vor, in welcher die Municipalität von Prato um seine Erledigung nachsuchte.[102] Darnach trat er in Spoleto mit Lippi in Verbindung und kehrte von dort nach Prato zurück, wo er (am 24. Mai 1470) im Portikus des Palazzo de' Signori ein Porträt und das Wappen des Podestà Cesare Petrucci lieferte.[103] Dies Bild ist untergegangen, und so ist auch Fra Diamante's Hand weder in den Fresken des Chores der Pieve von Prato, noch in denjenigen zu Spoleto nachzuweisen.

---

[100] Wir nennen folgende: In Florenz in d. Carmine: ein Johannes Baptista und ein heil. Martial (Vas. IV, 116); — im Kloster der Murate: ein Altarstück mit Darstellungen aus dem Leben der Heil. Benedikt und Bernhard (Vas. IV, 119); — in S. Apostolo: eine Madonna mit Heiligen (ibid. 120); — in S. Pancrazio mehrere Gemälde (s. Albertini, B. II, 439); — in Casa Ludovico Capponi: Madonna mit Kind (Vas. IV, 126); — in der Guardaroba del Duca Cosimo: ein betender Hieronymus; — in S. M. Nuova: zwei Altargemälde (Albertini, B. II, 439); — in S. Trinità: ein Altarstück (ibid. 440); — in S. M. de' Candeli: eine Verkündigung (Richa, II, 294); — in S. Croce: Malereien der Cap. de' Pazzi (ibid. 1, 109). — In Fiesole, in S. Maria Primerana: eine Verkündigung (Vas. IV, 119). — In Rom: zwei kleine Bilder (Vas. IV, 121). — In Perugia, in S. Domenico vecchio: eine Maria mit Petrus, Paulus, Ludwig und Antonius Abbas (Vas. IV, 126). Gegenwärtig befinden sich in S. Domenico 2 Tafelbilder mit zusammen vier Figuren (Petrus d. Apostel, Paulus, Petrus Martyr, Katharina), und noch ein anderes mit der Madonna und dem Kinde nebst vier (beschädigten) musicirenden Engeln; doch sind diese Gemälde, wenn auch in der Empfindungsweise Filippo's gehalten, von Benedetto Buonfigli (s. später). Ein Bild ferner, welches Orsini (Guida di Perugia) dem Lippi zuweist, ist von Fra Giovanni (vgl. Band II, Cap. IX).

[101] Vas. IV, 127.

[102] Das Urkundliche darüber im Giornale stor. vol. II, 248.

[103] ibid.

Aber wir werden annehmen dürfen, dass er als Gehilfe eines so bedeutenden Meisters auch in dessen Stilweise gearbeitet haben wird. Unter dieser Voraussetzung lässt sich ihm ein Bild zuschreiben, welches ehemals in der Cappella Dragomanni im Carmine zu Prato aufgehangen war, jetzt aber in den Besitz des Herrn Grissato Berti übergegangen ist:

Privatbes. Prato.

Es stellt den heil. Hieronymus in ganzer Figur dar, wie er sich mit einem Steine vor die Brust schlägt; zu den Seiten — halb von den Felsen des Mittelgrundes verdeckt — stehen Johannes der Täufer und ein anderer Heiliger, jener links im Gebet, der andere rechts eine Palme und ein Herz haltend.

Wir haben in diesem Bilde eine flache und stumpfe Nachahmung von Filippo's Manier, mit Fehlern, deren Eigenthümlichkeit allerdings auf den Einfluss jenes Meisters zurückdeutet. Die Körperformen und Gewänder sind schwach und roh gezeichnet. Rührt das Gemälde wirklich von Fra Diamante her, dann war seine Befähigung gering und untergeordnet. Indess mag er auch Besseres geleistet haben. Aus florentiner Urkunden geht hervor, dass er in der Cappella Sistina zu Rom beschäftigt gewesen ist — möglicherweise gleichzeitig mit Botticelli und Ghirlandaio — und dass er als Lohn für seine dortigen Arbeiten eine Pension von 100 Scudi empfing, die auf die Einkünfte der Abtei S. Fedele de' Poppi in Casentino angewiesen war. Diese enorme Summe weigerte die Abtei zu zahlen; es kam zum Process, der 1482 mit einem Vergleich endete, wonach die Pension auf 36 Scudi herabgesetzt wurde. Im Jahr 1490 wurde auch diese Anforderung zu gross befunden und Fra Diamante's Anspruch durch Eine Zahlung getilgt. Nebenher erfahren wir bei dieser Gelegenheit, dass der Gläubiger aus dem Karmeliterorden in den von Vallombrosa übergetreten war.[104]

Hier muss nun erinnert werden, wie häufig gerade damals geringe Talente sich an bedeutende Meister anlehnten, ihre Weise

---

[104] Cartulario di S. Fedele de' Poppi (Archivio centrale di Firenze: Corporazioni soppresse. Carte di Vallombrosa). Mitgetheilt durch Herrn Gaetano Milanesi. In diesen Urkunden wird der Künstler „Diamante di Feo" genannt.

sich zu eigen machten und infolge dessen bei ihrem Wanderleben oft Sachen lieferten, die ihre gewöhnlichen Leistungen übertrafen. Zu dieser Zunft gehört u. a. Zenobio Macchiavelli, lange Zeit Gehilfe Benozzo Gozzoli's, dessen Arbeiten auf eine Lehrzeit in Fra Filippo's Atelier hinweisen und von dem später noch berichtet werden soll. Ein zweiter Maler dieses Schlages ist Jacopo del Sellaio, den Vasari unter den Hilfsarbeitern Lippi's aufführt. Er war der Sohn des Sattlers Arcangelo di Jacopo und im J. 1441 geboren. In einem Contrakt vom Februar 1483, den das florentiner Archiv bewahrt, verspricht er eine Pietà für die Companie von S. Frediano zu malen, und ein Dokument vom 24. März 1516, unterzeichnet von Bugiardini und Ridolfo Ghirlandaio, sichert seinem Erben Arcangelo die Summe von 150 Lire für jenes Bild zu. Nach Vasari hat Jacopo zwei Altarstücke für S. Frediano gemalt; das eine davon mag die Kreuzigung sein, die noch heute dort zu sehen ist:

Am Fusse des Kreuzes, an welchem der Heiland hängt, kniet Magdalena, rechts und links vertheilt der heil. Laurentius, die ohnmächtige Maria, Katharina von Alexandrien und ein Bischof, sodann Johannes der Täufer, der Erzengel mit Tobias und noch ein Heiliger; die Figuren wenig unter Lebensgrösse. S. Frediano. Florenz.

Das Colorit des Bildes ist schwächlich, die Gestalten, gestreckt und mager, lassen auf einen Schüler Botticelli's schliessen, dessen Atelier Jacopo später recht wohl mit demjenigen des Filippo vertauscht haben mag. Gelebt hat er bis 1516.[105] —

---

[105] Vgl. die Portata al Catasto des Archangelo di Jacopo, Quartiere S. Spirito, Gonfal. Drago f. 1175, anno 1446, wo Jacopo als 5jähriges Kind aufgeführt ist. — Die urkundlichen Notizen über die Pietà von S. Frediano stehen im Arch. di stato (Florenz), Arch. del Bigallo, Comp. S. Frediano. (Ebenfalls von Herrn G. Milanesi mitgetheilt.) Vgl. dazu Vasari IV, 128.

FÜNFTES CAPITEL.

Die Peselli.

Bei Schilderung des frischen Zuges, der die florentinische Kunst im 15. Jahrh. erneute, hatten wir es zunächst mit originellen Männern wie Uccelli, Castagno und Domenico Veniziano zu thun, deren Eigenthümlichkeiten soweit charakterisirt wurden, als die Schwierigkeit, die im Stoffe selber liegt, es zuliess. Sodann ist Fra Filippo's künstlerischer Entwickelungsgang und die Vervollkommnung seiner Technik genügend beleuchtet worden, um erkennen zu lassen, dass er zwar die Temperamalerei auf eine höhere Stufe brachte, aber sich von allen Versuchen mit Anwendung des Oeles fern hielt. Die Dürftigkeit unserer Kunde über das Leben des Domenico Veniziano machte es unmöglich, schon bei dessen Charakteristik auf die Anstrengungen näher einzugehen, welche das 15. Jahrh. zur Vervollkommnung der Tafelmalerei machte; dieser Gegenstand verlangt nunmehr angesichts der Werke der Peselli, Baldovinetti und Pollaiuoli seine Erledigung.

Alle diese Künstler haben Oel mit Firniss versetzt als Bindemittel angewendet, ohne jedoch dadurch ihren Farben den Fluss des Tempera verleihen zu können. Sie vertauschten eine alte wohlbekannte Praxis mit einer neuen, deren Vorzüglichkeit sie nur voraussahen, und da ihnen Erfahrung darüber fehlte, wie die immer zähe und bräunliche Oelmixtur flüssig gehalten und gebleicht wird, so arbeiteten sie unter sehr ungünstigen Verhältnissen, welche nur im Laufe der Zeit zu überwinden waren. Bei

Pesellino ist der Erfolg dieser, dass seine früheren Arbeiten den Vorzug der Wohlgefälligkeit vor den späteren voraushaben, während die Arbeiten Baldovinetti's und der Pollaiuoli den Reiz derjenigen des Fra Filippo gar nicht erreichen.

Die Anwendung des neuen Bindemittels machte sich zuerst besonders an den Gewändern, dem Beiwerk und der landschaftlichen Staffage kenntlich, da die Schwierigkeiten, welche die Ausdehnung des Verfahrens auf die Fleischpartien bereitete, lange unüberwindlich waren. Die Unvollkommenheit der Methode und die Natur der Substanzen, womit man arbeitete, liessen keine Zeit zur Verlängerung der Manipulation, und überdiess war bei der neuen Technik die Vertreibung der aufgetragenen Töne mittels des Pinsels schwieriger als bei Tempera, welche das Tupfen und Verarbeiten in höherem Grade erlaubt. Auch hatte man das System der Lasuren mit durchsichtigen und halbdurchsichtigen Tinten, welches nachmals in Uebung kam, noch nicht ins Auge gefasst. So wurden denn die ersten Neuerer durch die unvollkommenen Mittel, über welche sie geboten, dazu genöthigt, für die Fleischtheile den Ton gleich genau in der beabsichtigten Stimmung gemischt aufzutragen und ihn nachher so gut wie unverändert stehen zu lassen. Er war wegen der harzigen Beschaffenheit seines Bindemittels schwer zu hantiren und wurde, wenn er trocken geworden, an den erforderlichen Stellen mit dunkleren Farben von flüssiger und durchsichtiger Natur überzogen, ganz wie man es beim Temperamalen gewohnt war; erhobene Flächen machten daher grosse Schwierigkeit. Und dasselbe Verfahren, nur mit gesteigerter Mühe, als bei den Fleischtheilen, verlangte das Relief der Gewandpartien, Landschaften und anderer Staffagestücke, wo die Töne der Uebermalung, anstatt flüssig zu sein, namentlich in den Schatten mit starkem Impasto aufgelegt wurden. Daher dann die harte, hornartig glasirte Textur der Carnation, deren einzelne Töne so zäh sind, dass sie die Partien innerhalb der Umrisslinien gar nicht ausfüllen und sich nicht über eintöniges düsteres Gelbbraun erheben, dem die Leuchtkraft und Durchsichtigkeit abgeht und das auch hinter der Anforderung plastischen Eindrucks zurückbleibt.

Dieselbe Unvollkommenheit, welche die Fleischtheile zeigen, tritt dann auch an den Haarpartien hervor. Um die Helligkeit nicht preiszugeben, die er behufs der plastischen Erscheinung und der Ausrundung des Kopfes braucht, benutzt der Maler die weisse oder licht grundirte Holzfläche des Bildes selbst als Lokalton und legt nur ein System sauberer Linien darüber, die er in den Schattenstellen dunkler hält und kräftiger markirt. Bei den Landschaften, da sie weniger Licht bedürfen, wird das mangelhafte Verfahren minder auffällig. Die Luft ist häufig Tempera; wird auch sie in der neuen Technik behandelt, dann treten dieselben Schwächen hervor wie bei der Carnation; die Gewänder, welche immer in tieferen Tönen gehalten sind als das Fleisch, werden mit kräftigen Grundfarben colorirt und zwar zunächst in der Absicht, um den nackten Theilen durch den Gegensatz Licht zu verleihen; dabei ist dann die Mangelhaftigkeit der Technik weniger bemerklich; sie werden mit halbflüssigen dick aufgetragenen Schatten und oft mit hoch aufgesetzten Lichtern gemalt.

Nach dieser allgemeinen Charakteristik des technischen Processes der Peselli wenden wir uns ihren Lebensschicksalen und ihren einzelnen Arbeiten zu. — Unter den Künstlern, die der liberale Cosmo de' Medici gefördert hat, verdient Giuliano d'Arrigo di Giuocolo Giuochi — bekannt unter dem Namen Pesello — aufmerksame Beachtung.[1]

Er ist 1367 in Florenz geboren,[2] also noch vor Masolino und Brunelleschi oder einem der Naturalistengruppe, als Zeitgenosse Agnolo Gaddi's, mit welchem gemeinschaftlich er i. J. 1390 im Auftrag der Oberbauleitung von S. Maria del Fiore ein Grabdenkmal für Pietro da Farnese zu entwerfen hatte.[3] Er war demnach ein Zögling des Trecento, ist möglicherweise Zeuge von Taddeo Gaddi's Tod gewesen und hat den Giovanni da Milano und Or-

---

[1] Giuliano's Angaben für die Einkommensteuertaxe auf d. J. 1427 (abgedruckt im Giornale stor. vol. IV, (1860) p. 207) enthalten unter dem „Soll" einen Posten von 14 fl., welche er dem Cosimo de' Medici als Theil einer Summe schuldete, die ihm behufs der Aussteuer einer seiner Töchter von dem fürstlichen Gönner vorgeschossen worden war.

[2] Vgl. seine eigene Angabe. ibid.

[3] Baldinucci, Opere V, 198.

cagna auf ihrer Höhe gesehen. Diesen Beziehungen nach müsste man ihn also den giottesken Künstlern anreihen; die Urkunden aber, die seinen Namen und sein Wirken verbürgen, weisen ebenso auf Bau- und Bildhauerwerke wie auf Malereien. Am 27. Juni 1385 tritt er in die Genossenschaft der Specereihändler; dann erscheint er unter den Sachverständigen, welche die i. J. 1398 von Piero di Giovanni für die Façade des florentiner Doms gelieferte Marmorfigur des heil. Hieronymus abzuschätzen hatten, und zwischen 1414 und 16 modellirt er den Fries am Tabernakel der „arte di Calimala“ an einem Pfeiler in Orsanmichele.[4] Drei Jahre später (1419) betheiligt er sich am Wettentwurfe für die Kuppel von S. M. del Fiore. Das Modell seiner Erfindung kam zwar nicht zur Ausführung, aber sein architektonisches Talent wurde im J. 1420 dadurch anerkannt, dass ihn der Oberbaurath für den Fall des Todes, Rücktritts oder der Entlassung Brunelleschi's zu dessen Amtsnachfolger als „Provveditore“ ernannte.[5] Er wurde demgemäss mehrere Jahre zur Disposition gehalten und fertigte 1424 ein Modell für die Catena (das Stützband) der Kuppel.[6] Zu gleicher Zeit wurden ihm Malerauftäge ertheilt. So lieferte er 1414—16 die Flaggen für das Innere von S. Giovanni, 1424 eine Standarte für die „arte di Calimala“ und vollendete ausserdem i. J. 1430 ein Bild der Verkündigung, welches Giovanni Toscani auf Bestellung des Simone Buondelmonti begonnen hatte.[7] Im florentinischen Gildenregister findet sich sein Name jedoch nicht vor d. J. 1424. Seine Angaben zur Steuerrolle von 1427 stimmen mit mancher Mittheilung Vasari's über „Francesco Peselli“.[8] Giuliano wohnte mit seinem Weibe Mona Bartolommea in der Via di Borgo San Frediano, hatte jedoch seine Werkstatt am Corso degli Adimari. Eine seiner Töchter, Katharina, war damals (1427) erst 11 Jahre alt, die andere war bereits Wittwe; ihr Mann, der Maler Stefano, hatte sie in ärmlichen Verhältnissen zurückgelassen; der

---

[4] Ueber diese Data s. Giornale stor. 1862 p. 13 und 14.

[5] s. Cesare Guasti: Cupola di S. M. del Fiore illustrata. Florenz 1857 p. 25—33.

[6] ibid. und Moreni, Vita di Brunellesco.

[7] Giorn. stor. IV, (1860) p. 190 f.

[8] ibid. 2.

Sohn Beider, Francesco di Stefano, nachmals als „Pesellino“ bekannt, lebte beim Grossvater.

Vasari wirft Namen, Verwandtschaftsverhältnisse und Werke dieser beiden Maler dergestalt durcheinander, dass man seine Berichte kaum zurechtstellen kann. Das Atelier, aus welchem die den Peselli zugeschriebenen Gemälde in die Welt gingen, war dasjenige des Giuliano; aber Giuliano's Arbeiten sind nicht auf uns gekommen und wir haben über die Herkunft von Bildern des einen so wenig Gewissheit wie über die des andern. Was wir wirklich wissen, lässt sich dahin zusammenziehen, dass Francesco di Stefano 1422 geboren war, 1442 heirathete[9] und bis zum Tode Giuliano's 1446[10] im Atelier der Familie blieb. Das Jahr darauf steht er in der Matrikel der S. Lucas-Gilde[11] und arbeitet als selbständiger Meister. Im Jahre 1453 ist er laut eines von einem florentinischen Gerichte aufgenommenen Protokolls mit zwei Kunstgenossen, dem Maler Piero di Lorenzo[12] und dem Zanobi di Migliore, in Geschäftsgemeinschaft getreten.[13] Schon am 29. Juni 1457 starb er im Alter von 35 Jahren; er liegt in S. Felice-in-Piazza begraben und hinterliess seine Wittwe Mona Tarsia mit mehreren unerzogenen Kindern.[14]

Der wackere Giuliano, der sonach seinen Enkel Francesco in das eigene Metier einlernte, kann schwerlich viel Vortheil von

---

[9] Das Dokument s. Anm. 13.

[10] Begraben in S. M. del Carmine in Florenz.

[11] Gualandi, Memorie inedite, Serie VI, 181.

[12] Piero di Lorenzo kommt in der florentiner Maler-Matrikel 1424 vor; über seine künstlerische Thätigkeit ist jedoch nichts bekannt. s. Gualandi, Memorie a. a. O. 187.

[13] Unter dem 20. Sept. 1457 macht Piero di Lorenzo vor dem Tribunale di Mercanzia in Florenz als Kläger die Aussage, dass er und Francesco di Stefano ein Altarstück für den Prete Piero da Pistoia gemalt hätten, wofür ein Preis von mindestens 150 fl. oder so viel mehr bis zum Maximum von 200 fl. ausbedungen gewesen seien, als Cosimo (de' Medici) entscheiden sollte. Er verlangt Sequestration des Bildes zu Gunsten der Erben des Francesco di Stefano und fügt hinzu, er sei mit Zanobi di Migliore seit dem 1. August 1453 Francesco's Geschäftsgenosse gewesen. — Zu dieser Klage des Piero di Lorenzo gibt Mona Tarsia, Wittwe Francesco's, am 10. Oktober desselben Jahres zu Protokoll, dass sie den Francesco di Stefano im November 1442 geheirathet habe. (Die Originale dieser Urkunden, deren Mittheilung wir Herrn Gaetano Milanesi verdanken, befinden sich im Archiv zu Florenz, Tribunale di Mercanzia, Cause ordinarie, libro 1406 p. 150 tergo.)

[14] Die Dokumente im Giorn. stor. IV, (1860) p. 190 f.

dessen Thätigkeit erlangt haben, bevor dieser sein 18. oder 20. Jahr zurückgelegt hatte, sodass also der Beginn von Pesellino's Leistungen im Atelier ungefähr ins Jahr 1442 zu setzen wäre, als der Grossvater Pesello bereits mitten in den Siebzig stand. Man wird annehmen dürfen, dass die damals gelieferten Bilder von dem Jüngeren unter Aufsicht des Alten gemalt sind. Diess liesse sich vielleicht nachweisen, wenn wir die Entstehungszeit von Werken der Peselli fixiren könnten; aber solche Zeitangaben fehlen uns. Von Gewicht ist an den nun zu nennenden Gemälden, dass sie künstlerische Neuerungen an sich tragen, welche in die Mitte des 15. Jahrh. und auf den Vorgang Paolo Uccelli's und Andrea's del Castagno hinweisen. Sie mögen bis zu einem gewissen Grade von Giuliano herrühren, dann aber haben wir es hier mit der auffälligen Erscheinung zu thun, dass ein Künstler, dessen Lehreindrücke in die Blüthezeit der giottesken Richtung fielen, sich mit offenbarer Leichtigkeit in der naturalistischen Auffassung der moderneren Zeitgenossen zurecht fand. Diess ist, so seltsam es scheint, immerhin möglich, um so interessanter wäre es, den Hergang einer solchen Wandlung zu beobachten. — Ueber Giuliano's ersten Lehrer ist uns nichts bekannt; wenn Vasari den Andrea del Castagno nennt, der 23 Jahre jünger war, so hat das keinen Werth.[15] Aber vielleicht passt die Angabe, die für Pesello nicht zutrifft, auf Pesellino; stimmt doch auch Vasari's Bemerkung über ihn, dass er den Fra Filippo nachgeahmt habe.[16] Wenigstens hat er vollkommen Recht, wenn sich die Autorschaft Francesco's an der Predelle zu Lippi's Altarstück aus S. Croce bestätigt, in dessen Besitz sich die florentiner Akademie und die Gallerie des Louvre getheilt haben. Bestärkt wird Vasari's Urtheil über dieses Stück durch die ältere Autorität Albertini's,[17] dessen an Baccio di Montelupo gerichtetes Memoriale jedoch den Giuliano gänzlich ignorirt. Im vorliegenden Falle aber folgt ihm Giovanni Santi, dessen Elogio den „Frate Filippo e Francesco Peselli" in Einem Verse nennt.[18]

---

[15] Vas. IV, 181.
[16] Vas. IV, 180.
[17] Vgl. Band II, Anhang S. 440.
[18] s. Pungileoni, Elogio stor. di Giov. Santi p. 73.

Welcher Art aber auch Giuliano's Verdienste um die Fortschritte der Malerei gewesen sein mögen, sicher ist, dass der Enkel sie überboten hat. Die Bilder, welche Vasari den Beiden zuschreibt, beweisen, dass er sie richtig gewürdigt hatte, und sein Lob über die Wahrheit und Lebendigkeit, welche ihren Thierbildern eigen gewesen, hat heute noch dieselbe Geltung wie zu Filarete's Zeit, welcher dem Giuliano ganz besondere Meisterschaft in der Darstellung der Vierfüssler nachrühmt.[19] Das erste Gemälde, das Vasari im Sinne hat, ist eine für den Palazzo de' Signori in Florenz bestellte und lange für verloren gehaltene Anbetung der Könige.[20] Lanzi's Angabe,[21] dass es sich in den Uffizien befinde, trifft zu; noch heute ist es dort zu sehen.[22]

Uffizien. Florenz. Es ist eine lange Tafel mit ungefähr 30 Figuren der Könige und ihres Gefolges, das aus Rittern in reichem Zeitkostüm, Knechten, Falknern mit Hunden etc. bestehend in einer Landschaft sich ausbreitet, welche eine üppige Gegend vorstellen soll. Den heiligen Anbetern mit ihren nächststehenden Dienern, die in lebhafter Unterhaltung und Geberdensprache begriffen die Weihgeschenke bringen, folgt zuäusserst links der Tross von Rittern und Pagen mit all dem üppigen Prunk, wie er fürstlichen Aufzügen des 15. Jahrh. eigen war. Maria mit dem Kind und Joseph sind rechts vor der Hütte angebracht.

Die Hauptgruppe der knieenden Könige und der heiligen Familie ist von ziemlich gewöhnlichem Schlage,[23] und in der Behandlung der überladenen Staffage bei einem derartigen altehrwürdigen Gegenstand nimmt man an diesem Werke der Peselli schon die Umdichtung der typischen und gewissermassen geheiligten Form in eine Scene modernen Lebens wahr, wodurch der biblische Vorgang zu einer Art Genrebild wird, in welchem Land und Leute, Sitten und Gebahren des damaligen Florenz zur Schau gestellt sind. Die Landschaft verdient nebenbei wegen ihres ungemeinen Detailstudiums und der sauberen Genauigkeit in der Zeichnung von Bäumen und Blättern besondere Beachtung, welche

---

[19] In seinem handschriftl. Trattato dell' Architettura. s. o.; vgl. auch Vasari IV, Anm. 3 zu S. 183.

[20] Vas. IV, 181.

[21] Stor. della pitt. I, p. 80.

[22] Im I. Corridor N. 26. Holz, Tempera, die Figuren halblebensgross.

[23] Dieser Theil ist in dem durchweg restaurirten Bilde am meisten aufgefrischt.

in der stark hervortretenden Färbung gehalten sind, wie wir sie bei den Florentinern in der Zeit finden, als sie ihre Tempera zuerst mit Oelsubstanzen verquickten. Obgleich der Gesammtton gedunkelt und durch Zeit wie durch nothwendige Auffrischungen so verändert ist, dass einzelne Köpfe kaum mehr in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit herauszuerkennen sind, so sieht man doch an den Ueberbleibseln noch die grösste Sorgfalt der Ausführung. Der Hauptwerth des Bildes liegt in der Porträthaftigkeit der Figuren; es sind treue Naturcopien, die freilich auch den Keim der Fehler schon enthalten, welchen Realisten wie Andrea del Castagno verfallen, indem sie zwar exakt studirte, aber weihelose Formen an Stelle der würdigeren und einfacheren des vorausgehenden Kunstzeitalters setzen. Auch in unserer Anbetung der Könige ist kaum eine einzige Figur, bei der nicht Unvollkommenheit der Verhältnisse, wie übergrosser Kopf, kurzer Oberleib und lange derbe Beine auffielen. Besser und mit mehr Glück ist dagegen die Thierwelt behandelt.

Hier haben wir also ein Bild, welches der Vorstellung gut entspricht, die wir uns aus Vasari's Schilderung von den Peselli machen können.[24] Ist Giuliano d'Arrigo der Urheber, so muss es ins Ende seiner Kunstthätigkeit gesetzt werden. Jedenfalls kommt ihm dann aber auch die Ehre zu, einer der besten Thiermaler seiner Zeit und für andere Florentiner sehr anregend gewesen zu sein. Hier finden sich u. a. die Elemente der Entwicklung Benozzo Gozzoli's zusammen, der die Einfalt Angelico's mit dem zierlichen Ueberschwang der Naturalisten vereinigte.

---

[24] Ein Bild in der weiland Bromley-schen Sammlung, dort dem Cosimo Rosselli zugeschrieben (auf der Ausstellung in Manchester N. 63), darf als ein geringeres Werk im Stile unseres Meisters und als Arbeit seiner Schule gelten. Es stellt Maria mit dem Kinde zwischen Johannes d. Täufer und Andreas dar (lebensgrosse Figuren) und trägt die Inschrift: „MCCCCXXXXIII die XXVIII novembris. S. S. Bartholommeo Zenobius.“ Die Figuren haben den schlanken Wuchs des obigen in den Uffizien, nur mit noch gemeinerem Gesichtstypus, die Farbe ist düster und die Ausführung gewöhnlich. Schon das Datum stimmt nicht zu Cosimo Rosselli; er war erst 1439 geboren. — Die Manier Pesello's vertritt auch das (unter den Namen Parri Spinello's gestellte) Bild N. 100 der Turiner Gall. Es ist eine kleine Tafel (h. 0,66, br. 1,66 M.) und stellt die Zerstörung von Jerusalem dar, ein durch Oelfirnisse und Retouchen verdunkeltes Gemälde im Stil des alten Peselli und mit Anklang an Uccelli's Weise.

P. Rucellai. Florenz.

Offenbare Beziehung zu dem eben geschilderten Bilde haben Fresken in der Loggia des Palastes Rucellai in Florenz.[25] Es sind flüchtige Arbeiten, lebensvoll bewegte Figuren auf lichtem Verdegrund angetragen, der zugleich die Halbtöne abgibt, in tieferem Verde schattirt, die Lichter weiss aufgesetzt, die Umrisse dunkel markirt. In der Composition der Gegenstände herrscht geistreiche Leichtigkeit, die Gestalten sind familiär, wie in der Unterhaltung, ohne scharfes Augenmerk auf gute Anordnung gruppirt. Individuell erscheinen die dargestellten Persönlichkeiten vermöge der naturwahren Zeichnung und des eingehenden Studiums der Figuren, die freilich an sich derbe sehnige Extremitäten, kurze Leiber und lange Beine zeigen. Das gelockte Haar mit den modischen Mützen, die eingewickelten Zickzack-Gewänder kommen zwar Aehnlichem bei Uccelli und Castagno nicht gleich, dagegen erinnern manche Kopftypen an Bilder Fra Filippo's. Die gemalte Architektur im Bilde ist nicht ohne Kenntniss der Perspektive behandelt und das angebrachte Deckengetäfel in schwarz und gelben Feldern hat etwas von Uccelli. Wenn nicht von Giuliano selbst, ist das Fresko eine interessante Arbeit seiner Schule.

Das bei Vasari aufgeführte Altarbild der Verkündigung[26] befindet sich noch heute im Schwesterhaus von S. Giorgio (jetzt Chiesa dello Spirito santo) in Florenz:

S. Spirito. (S. Giorgio.) Flor.

Die Begegnung begibt sich unter einem Doppelbogen, durch eine Wand von farbigem Marmor abgeschlossen, über welche Orangen- und Cypressenbäume hervorragen; ein Bett von Rosen ziert die Fussleiste der Mauer. Davor steht Maria; das Haupt mit feinem Schleier bedeckt fasst sie mit der Linken ihr blaues Oberkleid, indem sie sich von dem Betpulte abwendet, um den Engel zu grüssen. Dieser, in rother Tunika und gelben Gamaschenschuhen, schreitet die Arme über der Brust kreuzend herbei. (Die Figuren sind ungefähr 3/4 lebensgross.)

Composition und Figurenbildung lassen gewissenhafte Arbeit eines jugendlichen Künstlers erkennen, Gabriels entschlossene Bewegung, sein schönes Profil und die feinen Ringellocken erinnern an Rafael's Predelle im Vatikan. Nicht so anmuthig, etwas

---

25 Via di Vigna nuova.
26 Vas. IV, 182.

trivialer ist die Gestalt der jugendlichen Maria mit den krampfigen ungraziösen Händen. Die Zeichnung der Figur, die mäanderartig frisirten Locken und der durchsichtige Schleier sind Eigenheiten, die man auf Baldovinetti's Bildern zu finden pflegt. Das Charakteristische an dem Gemälde ist die Technik: die stark pastose Farbe von transparenter Substanz zeigt zähe Masse und wird, wenn auch subtil genug, in allen Theilen bis hinab zu Blättern und Früchten der Bäume durch Contouren gesäumt. Wo die Farben rein sind, tritt entschiedener Ton hervor; das Haar ist mit grosser Sauberkeit auf sehr lichten Lokalgrund aufgestrichelt, das Fleisch, da es mehr Verarbeitung verschiedener Tinten verlangt, ist weniger gelungen und hält sich in gilblichem Kaffeebraun. Die technische Vortragsweise und die Bindemittel weichen von dem früher Ueblichen ab und scheinen das tupfende Verfahren ausgeschlossen zu haben; nur bei ganz genauer Prüfung erkennt man die Führung des überaus feinen Pinsels. Offenbar ist das Bild mit einem harzigen Vehikel gemalt, und es zeigt uns in der That etwas von der Bemühung, welche Vasari bezüglich der Neuerungen in der Tafelmalerei von den Peselli und von Baldovinetti behauptet.[27] Unverkennbar lehrt das Beispiel dieses durchweg fest, schön und genau behandelten Altarstückes, dass die italienischen Künstler damals darauf ausgingen, den technischen Weg zu finden, auf welchem die Van Eycks bereits festen Fuss und sichere Richtung gewonnen hatten.

Stilistisch und technisch dem Altarbilde von weiland S. Giorgio verwandt, aber von bestimmterem Gepräge ist eine schöne Predelle, früher in S. Croce, jetzt in der Sammlung Buonarrotti in Florenz:

Samml. Buonarrotti. Florenz.

Sie enthält 3 Scenen aus der Legende des heil. Nikolaus: erst sieht man einen Mann und zwei Töchter auf Sesseln und am Boden an verschiedenen Stellen in einem eingeschlossenen Raume schlafen, während die dritte Tochter, welche hinter dem Vater steht, das vom jugendlichen Nikolaus vollzogene Wunder anstaunt, welcher Geldstücke von aussen ins Zimmer wirft. — Das zweite Bild enthält die Rettung

[27] Vas. IV, 74.

dreier zum Tode geführter Jünglinge aus Henkershand. — Das dritte gibt die Fortsetzung und zeigt den Heiligen begleitet von seinem Gefolge. Der Bischof spricht den Segen, schön gruppirte Figuren von bronzeartig ciselirten Formen halten den Hut über ihn; er nimmt den Dank der Armen entgegen, welche nicht Zeit gehabt haben, ihre Kleider umzuthun.[28]

Diese Bilderreihe offenbart den Fortschritt der Peselli und macht zugleich die veränderte Auffassung kenntlich, mit welcher die Maler des 15. Jahrh. solche von den Giottisten früher so vielfach wiederholte Gegenstände behandelten. Gestalt und Geberde des Wunderthäters mit dem krauslockigen Haar sind auffallend schön. Höchst bewegt sind ferner die Figuren der drei vom Tode Geretteten im anderen Bilde, auf welchem auch wohlgefällige Kriegergestalten zu Pferd mit einer Fahne angebracht sind, die im Winde flattert. Der letzten Darstellung fehlt es zwar etwas an Gleichgewicht im Arrangement, dagegen ist die Anatomie der nackten Körper besser studirt als auf früheren Bildern, wenn auch die Wahl der Modelle an sich nicht mehr Sorgfalt zeigt wie gewöhnlich. Die Füsse sind plump, die Muskelzüge höchst genau bezeichnet; für die Unvollkommenheit der Verhältnisse muss das strenge Aktstudium und die intensive Durchbildung entschädigen, die bei einigen Figuren fast den Eindruck gegossener Form macht. An der zähen durchscheinenden Masse des Farbenauftrags sieht man das beharrliche Streben nach Vervollkommnung der neuen Malweise.[29]

Casa Alessandri Florenz.

Eine zweite Staffel, ehemals in S. Piero Maggiore, jetzt in Casa Alessandri auf Borgo degli Albizzi in Florenz — Scenen aus der Legende des Benedikt und anderer Heiliger (1. Totila's Begegnung mit Benedikt, 2. Sturz des Simon Magus, 3. Bekehrung des Paulus, 4. der Sohn der Wittwe von Zenobius belebt) — ist in einem Zustande, der kein sicheres Urtheil zulässt, doch kann aus den Ueberresten wenigstens

---

[28] Die Predelle, welche Vasari (IV, 181) noch an ihrem ursprünglichen Platze, in der Cappella Cavalcanti zu S. Croce kennt, ist vorzüglich erhalten.

[29] Die Sammlung der Uffizien enthält eine Anzahl Naturstudien in Feder und Metallstift auf grauem Papier, welche dem Maso Finiguerra zugeschrieben werden. Einige Züge in der Behandlungsweise alter Köpfe scheinen hier auf Fra Filippo's Hand zu deuten, die Zeichnung jedoch und die Formgebung sind im Charakter der obengenannten Bilder und sprechen für die Peselli oder für Alesso Baldovinetti.

so viel festgestellt werden, dass Hand und Vortragsweise von der vorgenannten abweichen und sich mehr dem Benozzo Gozzoli nähern.[30]

Die Stilentwicklung, welche wir nunmehr mit bestimmtem Sinn als die der Peselli bezeichnen dürfen, ist sodann in der „Dreieinigkeit“ weiter zu verfolgen, die jetzt, freilich mit Verlust der zugehörigen Flügelstücke, der londoner Nationalgallerie gesichert ist. Sie befand sich ehemals, wie man angibt, in einer Kirche zu Pistoia und hat moderneres Gepräge als die Verkündigung in der Kirche del Spirito Santo und als das Bild der Casa Buonarrotti. Was sie besonders interessant macht, ist, dass sie sich in der Kunstrichtung mit derjenigen Predelle begegnet, die Pesellino — wie sich Vasari ausdrückt — im Stile Fra Filippo's malte.[31]

Wie gewöhnlich auf Darstellungen dieses Gegenstandes schwebt Gottvater in Purpurtunika und gelbem Mantel mit konischer Mitra auf Wolken, in regenbogenfarbener Mandorla eingeschlossen, von Cherubim und Seraphim umschaart, und hält das Kreuz, an welchem der Erlöser angeheftet ist, zur Anbetung dar.[32] Nat. Gall. London.

Aengstlich genaue Zeichnung am Kopfe Gottvaters, die an Sandro Botticelli's Arbeiten erinnert, einfache Stilisirung der Gewänder nach Art des Fra Filippo und weicher Ausdruck in den Engelsköpfen sind hier die hervorstechendsten Züge. Die Figur des Gekreuzigten ist noch unvollkommen, ihre einzelnen Verhältnisse mangelhaft zusammengestimmt, die kurzen Arme schmächtig, die Hände klein; der Rumpf dagegen breit, Beine und Füsse derb, wodurch gleichwol ein gewisser Adel der Gesammterscheinung

---

[30] Das Bild ist bei Vasari IV, 182 erwähnt. Hier mag auch an das kleine Jagdstück in der Gall. zu Oxford erinnert werden, dessen bereits bei Uccelli (Cap. II, S. 30) gedacht wurde, und welches als Gozzoli's Arbeit bezeichnet ist.

[31] Vasari (IV, 182) erwähnt eine Dreieinigkeit zwischen den Heiligen Zeno und Jakobus in der Kirche S. Jacopo (Dom?) zu Pistoia; Tolomei dagegen (Guida di Pistoia p. 97) fügt seiner Beschreibung der Kirche della Congregazione dei Preti zu Pistoia (jetzt Privatgebäude) in einer Anmerkung Folgendes hinzu: „Hier befand sich ein Bild Pesello's, von welchem Vasari und Baldinucci sprechen, die es aber irrthümlich in den Dom verlegen.“ Bei Aufhebung der Kirche wurde es verkauft und kam in die Sammlungen Ottley und Bromley, von da in die Nationalgallerie. Vgl. dazu ferner Vasari IV, 182, 183.

[32] London, Nat. Gall. N. 727. Holz, Tempera. H. 6 F., br. 3 F. 3.

nicht aufgehoben wird. Die braun getönte Landschaft zieren dunkle, mit harziger Farbe auf hellerem Grund aufgesetzte Bäume, welche denen der Pollaiuoli ähneln. Alle Farben haben gleichmässig hohes Impasto, auch in den Fleischpartien, denen das Haar sauber aufgestrichelt ist, und sind durchweg resolut umrissen.

Louvre. Paris. Nicht mit gleicher Vollendung, aber ganz ähnlich im technischen Verfahren ist die „Geburt Christi" im Louvre ausgeführt, die man dem Fra Filippo zuschreibt und welche bei dessen Abhandlung erwähnt wurde.[33] — Ebenfalls dem Lippi zugeschrieben ist die Madonna mit Kind zwischen Johannes dem Täufer, dem hl. Augustin, Antonius Abbas und Franciskus in der Sammlung des Louvre, welche den Stilcharakter, von dem wir reden, und zum mindesten die Schule der Peselli repräsentirt. Wenn auch theilweise durch Retouche verdorben, zeigt das Bild doch achtungswerthe Kühnheit und Handfertigkeit im Machwerk und charakterisirt sich durch Sorgfalt der Durchbildung und des Nacktstudiums bei an sich trivialen Typen.[34]

Louvre. Paris.

Unter den florentinischen Moden des 15. Jahrh. spielt der Schmuck von Möbelstücken zum Familiengebrauch mit Bildern von ansehnlichem Werth eine eigenthümliche Rolle. Was uns Vasari von wiederholten Aufträgen zur Dekoration von Hausgeräth mit Schlachtstücken erzählt, bekommt durch die Existenz zweier „Cassoni" im Palazzo Torrigiani zu Florenz einige Bestätigung:

Pal. Torrigiani. Flor. Die darauf angebrachten Darstellungen sind der Geschichte des David entlehnt, die Figuren haben auf beiden Stücken etwa die Höhe von 1 Fuss. Die Begegnung des jungen Helden mit den Philistern zeigt die Vorliebe für Ausstattung biblischer Scenen mit dem Pomp und Umschweif sowie in den Kostümen der höhern Stände jener Zeit, und zieht behaglich sowol intime Züge herbei als auch mannigfaltigstes landschaftliches Detail, welches durch allerhand theils der europäischen, theils der afrikanischen Naturgeschichte entlehnte Thiergestalten belebt wird. Nicht so episodenhaft, sondern geschmackvoller componirt und ansprechender ist der Triumph Davids behandelt, auf welchem

---

33 Louvre N. 233, s. oben Cap. IV.

34 Louvre, Musée Napoléon III (ehemals Campana) N. 127. Holz, Tempera, h. und br. 1, 70 M. — Der Typus von Mutter und Kind ist ordinär, beim Knaben nicht so auffällig wie bei Maria, deren Kopf ganz besonders gelitten hat. Die Fleischtöne lassen den weissen Grund durchscheinen.

namentlich die würdevolle Frauenschaar links angenehm ins Auge fällt, deren üppige Gewandung den Effekt trefflich erhöht.

Wir haben es hier mit sehr wohlerhaltenen Tafelbildern zu thun, die sowol im Studium der Menschen wie der Thiergattungen und der Staffagegegenstände dem künstlerischen Sinn der Peselli entsprechen. Ihre schöne bestimmte Zeichnung, die ausgesuchte Detaildurchbildung im Nackten, die gute Vertheilung der verschiedenen Landschaftspläne, die wohlgefällige Farbe mit ihrem kräftigen Impasto, die sich der jetzt mehr und mehr in Uebung kommenden besseren Malmethode nähert, alles diess deutet mit Entschiedenheit auf sie hin. In der Behandlung der Typen nimmt man Anlauf zu den Modellen Fra Filippo's wahr. Der erste Eindruck der Compositionen lässt zwar an Benozzo Gozzoli, z. B. an dessen Gemälde im Campo Santo zu Pisa und im Palast Riccardi zu Florenz denken; jedoch die Handweise und die Technik des Colorits streiten dagegen, und genauere Abwägung aller Merkmale führt zu der Ueberzeugung, dass die vergleichbaren Arbeiten Benozzo's tiefer stehen als diese hier. Der natürliche Schluss ist sonach, dass man jene „Cassoni" einem der Peselli, am wahrscheinlichsten dem Francesco di Stefano (Pesellino) zuzuschreiben hat.

Diesen Enkel Pesello's bezeichnen nun ferner Albertini und Vasari[35] ebenso unbedenklich wie übereinstimmend als den Urheber der Predelle, welche sich ehemals unter Lippi's Altarbild in S. Croce befand und von welcher 3 Stücke in die Akad. zu Florenz, 2 in die Gall. des Louvre gekommen sind.

Die 3 Theile in Florenz[36] enthalten die Geburt Christi, den Märtyrertod der Heil. Cosmas und Damian und das Wunder des heil. Antonius mit dem Herzen des Wucherers. Die 2 Theile in Paris[37] stellen dar: die Stigmatisation des heil. Franciskus und Cosmas und

Akad. d. K. Flor. u. Louvre, Paris.

---

[35] Albertini im Memoriale (B. II, Anhang S. 440 — [an dieser Stelle ist in unserem Neudruck der Hinweis auf die jetzigen Aufbewahrungsorte zu ergänzen]). — Vas. IV, 182.

[36] Akad. d. K. S. d. gr. Gem. N. 48. Diesem Bilde ist viel vom ursprünglichen Farbenglanz und der harmonischen Tongebung abhanden gekommen. Bei etlichen Köpfen liegt die Untermalung blos.

[37] Louvre N. 29. Holz, Tempera, h. 0,29 M., br. 0,45. Diese Stücke sind sämmtlich sehr wohl erhalten.

Damian beim Krankenbesuch. — Das interessanteste dieser Bildchen ist das Mirakel des Antonius von Padua (in Florenz): der Heilige predigt, von einem Kleriker rechts assistirt, von niedriger Holzkanzel herab; inmitten des Bildes steht ein Sarg auf der Bahre mit dem Leichnam eines Wucherers darin; die Träger richten den Blick nach der Seite des Todten, um anzudeuten, dass das Herz desselben fehlt. Vor dieser Gruppe sitzen drei Frauen, welche hinauf sehen, und innerhalb eines Raumes zur Linken findet ein Mann das vermisste Herz im Geldkasten.

Die Darstellung des Wunders am Wuchererherzen zeichnet sich durchweg durch zarte und natürliche Lebendigkeit aus; die Weiber im Vordergrunde sind gut proportionirt und das Ganze hält sich in edler Formsprache und ist mit Bestimmtheit, Nettigkeit und Frische gezeichnet. Abweichend davon hat das Franciskusbild in Paris einen gewissen realistischen Zug und weniger Würde des Ausdrucks. Der sanfte Schmelz des Impasto ist diejenige Eigenschaft dieser Bilder, welche sie den Arbeiten Fra Filippo's nähert.

In die nämliche Klasse gehören dann noch zwei andere Bruchstücke von Bilderstaffeln in der Gall. Doria zu Rom mit Darstellungen aus der Legende des heil. Sylvester:[38]

Gall. Doria. Rom.

Das erste zweitheilige Stück zeigt auf der einen Seite den Heiligen vor Kaiser Constantin, auf der andern im Gefängniss; das zweite stellt die Wiederbelebung der beiden Magier und die Besänftigung des Ungeheuers durch Sylvester dar.

Sie sind in lebendigem Stile componirt, empfindungsvoll vorgetragen und haben in der Raumeintheilung und Zeichnung Aehnlichkeit mit der Predelle von S. Croce; auch hier begegnen uns die klaren pastosen Töne des Colorits wieder, wie es dem Fra Filippo eigen war. Die Handlung der Figuren ist natürlich, die Verhältnisse gut, einige durch Frische und Geschick besonders ausgezeichnet. Unter den Köpfen sind viele klar individualisirt, in einigen Typen ebenfalls Züge von Lippi's Modell. Offenbar haben wir dieselbe Hand, welche die vorgenannten Stücke ausgeführt, in fortgeschrittener Meisterschaft vor uns.

---

[38] Gall. Doria N. 29 und 30.

Die Vorstellung vom Künstler, welche obige Werke geben, macht möglich, einige Arbeiten von zweifelhafter Abkunft unter Pesellino's Namen zu stellen. Zuerst ein ziemlich schadhaftes Madonnenbild im Besitz des Herrn Zir in Neapel:

Maria mit zwei Engeln zur Seite, das Christuskind aufrecht auf ihrem Schoosse. Hier hat der Knabe einen Grad von Starrheit und Ernst, welcher das Vorbild ähnlicher Fehler Benozzo Gozzoli's erkennen lässt; dagegen bewahrt die Mutter ebenso wie die betenden Engel hinter ihr Milde und Zartheit; die Lockenfrisuren um Kopf und Hals, die einfach gesäumten Gewänder, die durchscheinende Farbe, wenn auch gerade in diesem Beispiel ein wenig hart, tragen bei, die Nomenclatur zu rechtfertigen. Privatb. Neapel.

Ein zweites schönes Stück, das dem Pesellino zuzuweisen ist, befindet sich in der Sammlung Holford in London.

Es ist dort mit dem Namen Angelico's versehen und stellt die Madonna mit dem Kinde von 6 Heiligen umgeben dar: zwei heil. Frauen im Dienst Maria's, die übrigen, unter ihnen Hieronymus, dessen Hut vor ihm am Boden liegt, befinden sich auf der Wiese des Vorgrundes. Mehrere Köpfe erinnern sehr an Fra Filippo.[39] Privatb. London.

Nach dieser Zusammenstellung von Werken der Peselli und solchen, die am wahrscheinlichsten dem Pesellino zufallen, entsteht die Frage, ob die Leistungen des Letzteren damit als erschöpft gelten dürfen? Zweifellos verbirgt sich noch manches Bild seiner Hand unter anderem Namen. Einige davon scheinen sich allerdings zu verrathen, allein bei der Mangelhaftigkeit der Unterscheidungsmittel, an denen wir in diesem Falle leiden, wird es sich empfehlen, solche Bilder unter dem Namen derjenigen Meister aufzuführen, welchen sie jetzt beigelegt sind. Zieht man die Summe der Bemerkungen, zu welchen die oben geschilderten Beispiele Anlass gaben,[40] so ergibt sich, dass zunächst von dem

---

[39] Das Bild, in kleinem Format, ist unter Glas gebracht. Der Goldgrund der oberen Seite rechts ist grün übermalt.

[40] Durchgängig kann man an denselben mehr oder minder die neue Malmethode constatiren, ausgenommen an der Predelle, welche Pesellino zum Altarstück des Fra Filippo lieferte, an derjenigen der Gall. Doria in Rom und der in Casa Alessandri (soweit hier die üble Beschaffenheit dem Urtheil überhaupt Boden lässt); und theilweise gilt die Ausnahme auch von dem Bilde der Anbetung der Könige in den Uffizien. Die übrigen charakterisirt, abgesehen von der neuernden Behandlungsweise,

frühesten angeblichen Bilde Giuliano's (Pesello) bis zu der Annunziata von S. Giorgio ein deutlicher künstlerischer Entwicklungsweg führt und dass von hier bis zur letzten vermeintlichen Arbeit Pesellino's ein weiterer Schritt in gleicher Richtung offenbar ist. Diese Beobachtung wird berechtigen, die erstere Reihe als Arbeiten des Pesellino im Atelier seines Grossvaters, die zweite als selbständige nach des Alten Tod entstandne Gemälde desselben anzusehen.

Schliesslich haben wir noch eine Anzahl Madonnenbilder zu betrachten, welche in verschiedenen Gallerien unter die Namen des Pesello und Pesellino gestellt sind:

Gallerie-Bilder. Berliner Museum, N. 108: eine schöne Maria das Kind haltend, welches mit segnend erhobener Hand auf einer steinernen Brüstung steht. Hintergrund Landschaft. Dem Pesello zugeschrieben.[41]

Frankfurt a. M., Städelsche Gall. N. 8: Maria mit Kind, ähnlich dem Berliner Bilde und ebenfalls unter Pesello.[42]

London, Sammlung Barker: Maria mit Kind, geringer als das vorige Bild, mit gleicher Bezeichnung.

Bei diesen drei Bildern kommt der Name, der ihnen gegeben ist, allerdings mit in Betracht, doch ist in Betreff ihrer bei competenten Kritikern mehr Meinung für die Pollaiuoli vorhanden; aber noch ein anderer Name, nämlich der Verrocchio's gehört auf die Wahl. Er soll später Berücksichtigung finden. — (Ein London. anderes Bild muss dagegen ganz entschieden aus dem Katalog der Gemälde Pesellino's gestrichen werden: die Madonna mit dem Kind in der Gallerie des Earl of Dudley, ein Werk, welches ganz deutlich das Gepräge der Hand Sebastiano Mainardi's, eines der besten Schüler des Domenico Ghirlandaio, trägt.)

Hieran reiht sich eine fernere Gruppe von Madonnenbildern von geringerem künstlerischen Verdienst, deren Eigenthümlichkeit zarte, schlanke und etwas schwächliche Erscheinung ist und welche

---

noch besonders das feine Studium des Landschaftlichen und des Beiwerkes und sie repräsentiren genau jene Gattung, welche Vasari in seiner Biographie des Antonello da Messina, wo er gelegentlich auf die Peselli und Baldovinetti zu reden kommt, und dann im Leben des Baldovinetti beschreibt.

[41] Holz. Temp. H. 2 F. 4 Z., br. 1 F. 5. Nach der Meinung, welche Rumohr gegen Dr. Waagen aussprach, gehörte das Bild dem jugendlichen Lionardo an. S. später unter Verrocchio, Cap. VIII.

[42] Holz. H. 31″, br. 23″ 9‴.

ausserdem die Vorliebe des Malers für Verwendung von Rosen und andern Blumen zum Beiwerk als Merkmal an sich tragen. Auf Pesellino's Namen, der ihnen gleichwol gegeben ist, fehlt jedes begründbare Anrecht; vielleicht wird man sie am richtigsten dem Graffione, einem Schüler Alesso Baldovinetti's, zuweisen, den Vasari wohl kennt.[43] Ueber dem Portal der Chiesa degli Innocenti in Florenz existirt noch ein freilich theilweise ruinirtes Fresko — Gottvater mit Engeln — von diesem Künstler. Ch. d. Innoc. Flor.

Das in der Gallerie zu Liverpool befindliche Bild „Ausstellung einer Reliquie", welches dem Pesellino zugewiesen wird, ist eine Arbeit aus der Schule des Francesco di Giorgio oder des Nerroccio. Liverpool.

Die „Geburt Christi" in der Dresdener Gallerie endlich, die ebenfalls für Pesellino's Arbeit gehalten wird, entbehrt eines bestimmt ausgesprochenen Charakters.[44] Inmitten des Bildes unter einem Strohdach mit Ochs und Esel das Kind, über welchem Engel schweben, von Maria angebetet; Joseph, von hinten gesehen, sitzt seitwärts; links drei tanzende Hirtenjungen, von denen einer auf dem Dudelsack bläst; in der Ferne der grotesken Felslandschaft die Verkündigung an die Hirten und der Zug der Könige. — Es ist ein schwaches Stück Arbeit, das weder dem Pesellino noch dem Paolo Uccelli zugeeignet werden kann.[45] — Dresden.

[43] Vas. IV. 106. — In dem Dokument über eine 1491 in S. Maria del Fiore abgehaltene Sitzung, die wegen Annahme eines Modells für die Façade dieser Kirche zu entscheiden hatte, wird Graffione „Giovanni" genannt, vgl. Commentar zu Vas. VII, 247.

[44] Dresden, Gall. N. 19 (auf Leinwand gezogen. Holz. H. 1 1 Z , br. 4 F. 1 Z.). Das Bild trägt eine ungeschickt gefälschte Signatur: Antonius (?) florentinens. f. . . A. MCCCXXXIII. vgl. Cap. VII. Die schielende Beschaffenheit des Bildes hilft erklären, dass es erst dem Giotto, dann dem Uccelli, Antonio Veniziano und Pesello zugeschrieben werden konnte (s. W. Schäfer: die königl. Gem. Gall. zu Dresden II, 211).

[45] Wir schliessen mit kurzer Aufzählung angeblicher Arbeiten der Peselli, von denen gegenwärtig alle Spur verloren ist; hier muss u. a. genannt werden: die „Cassoni" der Casa Medici in Florenz (Vasari IV, 181), Maria mit Kind zwischen zwei Heiligen in S. Maria Maggiore und eine Kreuzigung in S. Giorgio Maggiore (ibid. 182). —

SECHSTES CAPITEL.

Alesso Baldovinetti.

Den Alesso Baldovinetti nennt Vasari mit Auszeichnung in der Zahl derjenigen Künstler, denen er besondern Antheil an den Bemühungen zur Vervollkommnung der technischen Bindemittel beim Malen nachrühmt. Seine Geburt fällt in das Jahr 1427[1] und er hat bis hart an die Neige des Jahrhunderts gelebt. Vorzügliches Lob wurde ihm für die Genauigkeit seines Studiums der unlebendigen Natur zu Theil, und andererseits für die Kühnheit, womit er, wenn auch nicht immer mit Erfolg, den Temperafirniss unter die Vehikel der Wandmalerei aufnahm, endlich für sein Geschick zur Anfertigung oder Reparatur von Mosaiken. Die Zahl seiner Werke, welche wir heute noch besitzen, steht in empfindlichem Missverhältniss zur Länge seines Wirkens; man kann kaum mehr als zwei oder drei Arbeiten mit vollem Recht sein eigen nennen.

Hat sein Vater, welcher dem Kaufmannsgewerbe oblag, seiner Neigung zur Kunst in der Jugend wirklich Hindernisse in den Weg gelegt, so beweist das nur für Alesso's früherwachte Liebe

---

[1] Gaye, Carteggio I, 224 gibt den ganzen Tenor von Baldovinetti's Steuerzettel aus d. J. 1470, worin sich der Maler als 40jährig angibt. Derselbe Autor theilt daneben die Taxnotiz von Alesso's Vater Baldovinetti d'Alessandro Baldovinetti aus d. J. 1427 mit, welche besagt, dass sein Sohn Alesso im 5. Jahr stehe. Beide Angaben sind falsch, wie das Dokument beweist, auf welches sich die Tavola alfabetica zu Vasari beruft.

und Ausdauer. Es lässt sich nicht sagen, ob er die Lehre und den Studienumgang mehrerer Maler genossen; ja nicht einmal der Meister ist zu nennen, welchem er seine eigentliche Unterweisung dankte. Dass es Paolo Uccelli gewesen, ist zwar nur Vermuthung von Baldinucci,[2] indess lässt sich derselben einiger Grund nicht absprechen; denn Baldovinetti hat offenbare Berührungspunkte mit Uccelli, Andrea del Castagno, den Peselli und selbst mit Domenico Veniziano. Da sein Name in der florentinischen S. Lukas-Gilde i. J. 1448 erscheint, mag er sogar Antheil an den Dekorationen der Egidienkapelle in S. Maria Nuova genommen haben, deren Malereien in bestimmten Zwischenräumen während der Jahre von 1439 bis 53 von Andrea und Domenico ausgeführt wurden;[3] seinen Namen jedoch suchte man in den Originalurkunden jenes Hospitals bis jetzt vergebens. Was der Annahme gleichwol Werth gibt, ist die Bestätigung, die Vasari hierin durch seinen Gewährsmann Albertini erhält, welcher sagt: „die Kapelle ist halb von Andreino (Castagno), halb von Domenico Veneto, ausserdem aber auch einige Figuren vorn von Alesso Bal. (Baldovinetti)".[4]

Die wenigen urkundlichen Notizen, welche über unsern Künstler bekannt geworden sind, haben kürzlich durch die Veröffentlichung seines Tagebuches wichtigen Zuwachs erhalten.[5] Dasselbe beginnt mit dem 10. December 1449 unter der gebräuchlichen Anrufung des „Herrn, der Jungfrau und des ganzen paradiesischen Hofstaates," und es nimmt in der Zahl von Originalschriftstücken des 15. Jahrh., die für die Kunde des täglichen Lebens und der Thätigkeit eines Malermeisters in Florenz von Wichtigkeit sind, einen vorzüglichen Rang in Anspruch; für Notizen über mitlebende Künstler und Kunstförderer ist es sogar

---

[2] Baldinucci, Opere V, 318.
[3] Vgl. Cap. III, S. 39.
[4] Vgl. darüber die Stellen bei Gualandi, Mem. ined. Ser. VI, 177; Giornale stor. degli Arch. Tosc. 1860 p. 184 und 1862 p. 6 und 7; Vasari IV, 102 und 144; Albertini's Memoriale (II Band, S. 439); Tav. alfab. unter „Castagno."
[5] Ricordi di A. Baldovinetti, von G. Pierotti, Lucca 1868 8⁰, eine Broschüre von 20 Seiten. Das Original des Tagebuchs, von dem hier nur Auszüge publicirt sind, befindet sich im Archivio di S. Maria Nuova zu Florenz.

ausgibiger als irgend ein zweites. Die erste Anmerkung darin reicht der Zeit nach seltsamer Weise hinter das Datum der Invocation zurück; denn es lehrt, dass Baldovinetti am 23. Juli 1449 von Bernardo d'Agabiti de' Ricci im Tausch gegen den Schwefelabdruck eines Niello von Maso Finiguerra einen Dolch erhielt, der 1 Lira und 13 Soldi werth war. Hier haben wir nun das älteste Dokument, welches unseres Wissens von Finiguerra spricht, zugleich aber auch den Nachweis, dass Alesso Baldovinetti nicht bloss Kunstwerke lieferte, sondern auch damit handelte; und ferner gibt uns die Notiz genauen Bescheid, in welchem Preise die Abdrücke Finiguerra's standen, als sie neu waren.[6] — Der nächste Vermerk bezieht sich auf die Einnahme von 12 Flor. für eine Figur des heil. Ansanus nebst 6 Legendenepisoden auf den Seitentafeln in der Pieve zu Borgo a S. Lorenzo im Mugello, ein Bild, von dem nichts als diese Notiz existirt. — Das dritte Item zeigt, in welcher Beziehung Baldovinetti mit Andrea del Castagno und Giuliano da Maiano gestanden hat, und wie üblich es damals war, dass die Künstler — zur Verzweiflung der modernen Kritik — einer für den andern Bilder ausführten. So hatte der Markgraf Ludovico von Mantua seinen Geschäftsträger Boccolino i. J. 1454 angewiesen, bei Andrea del Castagno eine Darstellung des Inferno für ihn malen zu lassen. Der Maler hatte den Auftrag übernommen, da er nicht voraussehen konnte, dass er an der Ausführung verhindert werden würde. Vermuthlich trat Krankheit dazwischen und er wird während seiner Pflege im Krankenhaus der Serviten zu Baldovinetti geschickt und ihn gebeten haben, die Sache seinerseits zu übernehmen; wenigstens hat Alesso das Bild in einem dem Krankenhause benachbarten Lokal wirklich für 40 Lire gemalt.[7] Im Auftrag Giuliano's da Maiano ferner, der seines Zeichens Bildhauer war, aber sich auch mit Fournierarbeiten befasste, zusammengesetzte Altarbilder machte und einen Verkaufsladen von Kunstutensilien hielt, hat

---

[6] Vor etwas mehr als 30 Jahren wurde eines dieser Nielli beim Verkauf der Sammlung des Herzogs von Buckingham zu 250 £ Sterling geschätzt.
[7] Vgl. Cap. III, S. 38.

Baldovinetti 1463 eine Madonna für den Aufsatz eines Altarwerks gemalt, Zeichnungen zu einer Darstellung von der Geburt der heil. Reparata geliefert und eine heilige Familie colorirt. Ebenso bemalte er die Köpfe von 5 Figuren für die „tarsie" (Holzmosaiken) in S. Maria del Fiore, deren Umrisse von Maso Finiguerra gezeichnet waren. Als Gegenleistung für dergleichen Lieferungen gab ihm Maiano künstlerische und andere Materialien; so entnahm er, wie wir erfahren, i. J. 1464 eine Truhe und eine Tafel ohne Rahmen. Im folgenden Jahre zeichnete und malte er an einem von Lionardo di Bartolommeo Lastra und dem Glaser Giovanni di Andrea für das Chor in S. Trinità gelieferten Fenster, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass er damals die Bekanntschaft des Bongianni Gianfigliazzi machte, von dem er später beschäftigt worden ist.

Von ein paar Vorfällen aus den Jahren 1465 und 1466 jedoch gibt unser Tagebuch keine Rechenschaft. Während des 15. Jahrh. war es in Florenz nicht ungewöhnlich, dass man die Kirchen ausser der Messe auch deshalb besuchte, um die Auslegung der Gedichte Dante's zu hören, welche daselbst gegeben wurde. Im Dom wurden derartige Vorträge häufig von Angestellten gehalten, welche der Fiskus bezahlte, und es war ein natürliches Bedürfniss, in denjenigen Kirchen, welche man zu diesem Zweck verwendete, an irgend einer in die Augen fallenden Stelle das Porträt des Poeten anzubringen. Ein solches hatte z. B. der Franciskaner Antonio, öffentlicher Dante-Erklärer im Anfang des 15. Jahrh. in S. M. del Fiore angebracht, und da es wahrscheinlich schadhaft geworden war, liess die Domverwaltung i. J. 1465 ein zweites hinzufügen, welches Domenico Michelino nach einer Zeichnung des Alesso Baldovinetti ausführte. Es ist bezeichnend für das Vertrauen, welches man in Alesso setzte, dass er mit Neri di Bicci bestimmt wurde, diese nach seiner eigenen Angabe gefertigte Arbeit Michelino's zu begutachten.[8] Als Taxator

---

[8] S. die Urkunden des Auftrags an Domenicho di Michelino dat. 30. Januar und der ein halbes Jahr späteren Ernennung der Sachverständigen bei Gaye, Cart. II, p. V. — Vgl. auch Vasari II, 256, Anm. 4, wo ebenfalls von Ernennung Bicci's als Genossen Baldovinetti's bei einem Gutachten die Rede ist, nur dass die

finden wir ihn dann auch bei dem Altarbilde des Neri di Bicci für S. Romolo genannt.[9] — Im Jahre 1470 bestellt sodann Bongianni Gianfigliazzi ein Bild der Dreieinigkeit mit den Heil. Benedikt und Giovanni Gualberto bei ihm, das für den Hochaltar von S. Trinità bestimmt war, und im Juli 1471 erhält er von derselben Seite den Auftrag, das Chor jener Kirche auszumalen. Während des Verlaufs dieser Arbeit, die er binnen fünf Jahren zu vollenden versprach, lieferte er Entwürfe für Glasfenster in S. Martino zu Lucca. Im Herbst 1478 ist er gänzlich von Ludovico Niccolini in Anspruch genommen, der sich infolge seiner Erhebung zum Podestà von Arezzo Reisekoffer, Schilde und Amtsstäbe mit seinem Wappen zieren liess; und i. J. 1481 liefert Alesso Compositionen für Glasfenster in S. Agostino zu Arezzo.[10] Von seinen Steuerzetteln sind die der Jahre 1470 und 80 erhalten, und daraus geht hervor, dass er mit Mona Daria verheirathet war und in Florenz im Quartier „popolo di S. Lorenzo" vor dem Faenzaner Thor wohnte.[11]

Was dem Baldovinetti an malerischen Werken mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, ist nicht viel. Am bekanntesten sind ein von Vasari geschildertes Fresko in der Annunziata zu Florenz,[12] dann ein ursprünglich in die Villa von Caffaggiolo gehöriges Altarstück (jetzt in den Uffizien) und die Dreieinigkeit, die sich ehemals in S. Trinità befand. Kein einziges dieser interessanten Werke ist der Beschädigung durch Abreiben oder Klären entgangen.

S. S. Annunziata Flor.

Das Fresko in der S. S. Annunziata befindet sich an der Wand links beim Eintritt aus dem Kreuzgang in die Kirche. Maria kniet betend vor dem Kinde, welches nackt auf dem unbedeckten Boden der Hütte liegt. Dieser links angebrachten Gruppe gegenüber auf

---

Zeitangaben hier und dort abweichen und Bicci laut Urkunde am 19. Juni 1465 das Amt übertragen bekam. — Der Preis, den man dem Michelino zahlte, war 155 Lire, 55 über die ursprünglich festgesetzte Summe, da er vielerlei zum Schmucke des Bildes hinzugethan. Vgl. bei Gaye II, p. VI.

9 Baldinucci V, 185 und 317.

10 Vgl. die Ricordi di Alesso Bald.

11 Gaye, Cart. I, 224 f. Die Aussteuer seiner Frau wurde dem Alesso erst i. J. 1479 ausgezahlt, als er bereits geraume Zeit verheirathet war und eine Tochter von 13 Jahren hatte.

12 Vas. IV, 104 und VIII, 255.

der rechten Seite sitzt Joseph, die Hände über das rechte Knie geschlagen. Zwei Schäfer nähern sich von rechts. Hinter dem Christkinde sieht man Ochs und Esel an der Krippe, und dicht an der steinernen Mauer der Ruine wächst eine Granate unter anderen Bäumen. Die Schlange, welche hinter dem ersten Schäfer die Steine hinan kriecht, scheint an den Sündenfall der Urältern zu mahnen. — In der Landschaft zur Linken ist die Botschaft des Engels dargestellt; einer der am Boden liegenden Hirten, denen sie gebracht wird, blickt forschend gen Himmel. Die Perspektive der Ferne wird durch die sich verjüngenden Linien einer Strasse und eines überbrückten Stromes verdeutlicht. In der Luft über der Scene sind noch Bruchstücke von 4 Engeln kenntlich, von denen einer in etwas verkürzter Haltung gezeichnet ist. Die ganze Composition wird von einem gemalten Rahmen mit eingesetzten Medaillons umschlossen, von denen einige noch Brustbilder tragen.

Bei der jetzigen Beschaffenheit des Gemäldes ist genaueste Betrachtung nöthig, und selbst dann wird man den Charakter des Meisters nur mit Hilfe der Vergleichung des freilich ebenfalls beschädigten Bildes der Uffiziengallerie[13] herauserkennen. Ueber Baldovinetti als Coloristen gibt es keinen verlässlichen Aufschluss; denn die Farbenschicht ist theilweise bis auf die Untermalung abgeschält. Allein man kann doch noch erkennen, dass es nicht mit der herkömmlichen Methode florentinischer Wandmalereien behandelt war, vielmehr ist vermuthlich schon hier dasselbe Verfahren angewendet, welches der Künstler bei den in seine letzte Periode fallenden Fresken zu S. Trinità innehielt. Vasari beschreibt die Behandlungsweise als „a fresco skizzirt und a secco retouchirt, das Bindemittel der Farben sei Eigelb und heisser, flüssiger Firniss gewesen“.[14] „Mittels dieser Tempera, so fährt Va-

---

[13] Dieses hat durch Restauration Schaden gelitten.

[14] „Abbozzò a fresco e poi finì a secco, temperando i colori con rosso d'uovo mescolato con vernice liquida fatta a fuoco.“ Vas. IV, 102. — Es leuchtet ein, dass das Verfahren, wie es Vasari hier beschreibt, mangelhaft war; denn den so zubereiteten Farben fehlte der nöthige Halt auf der Wand, und da sie überdiess bei fettiger Natur mit Siccativen verquickt waren, mussten sie, wenn der Luft ausgesetzt, abblättern, wie es auch in der That bei den Bildern in der Annunziata und in S. Miniato al Monte der Fall war. Bezüglich der Materialien, womit die „vernice liquida“ gemacht wurde, ist C. Eastlake's Werk „Materials for a history of oil painting“ sehr lehrreich. Aus einer Vergleichung von Cennini's Traktat geht ebenfalls hervor, dass erhitzte vernice liquida lediglich zum Firnissen von Bildern gebraucht wurde, wenn die Procedur innerhalb von Thoren und überhaupt an Stellen ausgeführt werden konnte, welche die Sonne nicht traf. S. Cennino Cennini's Libro dell' Arte, herausgeg. v. G. und C. Milanesi p. 107 und S.

sari fort, meinte Baldovinetti seine Bilder vor dem Einfluss der Nässe zu schützen, allein sie war so derb, dass die Fläche platzte, und er irrte also, wenn er ein seltenes und höchst erspriessliches Geheimniss entdeckt zu haben glaubte.“ Indess auch abgesehen von der vermeintlichen Dauerhaftigkeit scheint dieses Bindemittel für Baldovinetti Reiz gehabt zu haben, denn es erlaubte ihm, so ins Detail zu gehen, dass man — nach Vasari's Zeugniss — „die Halme und Knoten im Stroh und die Wurzeln des Epheus zählen konnte, dessen Blätter überdiess, ganz naturgetreu, auf der einen Seite dunkler gefärbt waren als auf der andern.“ In der That begnügte sich Alesso nicht mit Neuerungen in den technischen Hilfsmitteln seiner Kunst, sondern studirte alle Einzelheiten der umgebenden Welt und „malte Flüsse, Brücken, Steine, Gräser, Früchte, Strassen, Felder, Städte, Schlösser, Plätze und allerhand dergleichen nach der Natur.“[15] Die Mühe, welche er bei seiner Malerei in der Annunziata auf diese Details verwendet hat, war allerdings verloren, denn das benutzte Bindemittel hatte den Nachtheil zur Folge, dass die Farbe theils absprang, theils sich hob oder nachdunkelte. Indess vermögen wir an der Landschaft seine Stärke in der Nachahmung von Gegenständen der Natur wenigstens noch einigermaassen zu würdigen, eine Fertigkeit, die Piero della Francesca in noch höherem Grade besass und welche den Eindruck bestätigt, dass Baldovinetti ebenfalls in die Gruppe von Realisten gehört hat, von der wir den Uccelli, den Andrea del Castagno und die Peselli bereits kennen lernten. Und diese Wahrnehmung wird durch die Analyse der Figuren nicht abgeschwächt; denn „der Reiz der natürlichen Erscheinungen“, wie Rumohr sich ausdrückt,[16] leitete unsern Künstler an, nicht sowol irgend ein Ideal der Formgebung oder der Proportion, sondern die gewöhnliche einfältige Wirklichkeit der Bauernnatur abzuschildern. Bei Baldovinetti, dessen Figuren durchweg grosse plumpe Füsse und Hände haben, tritt diese Neigung, welche uns bei flämischen und deutschen Malern so vertraut ist, stärker hervor, als bei irgend

---

[15] Vasari IV, 104. 5.
[16] Rumohr, Ital. Forsch. II, 268.

einem Zeitgenossen, wenn man auch zugestehen wird, dass seine Compositionen die Ueberlieferung der grossen Schulen in dem Gleichgewichte der Anordnung zu bewahren wissen. Seine Art, Handlung darzustellen, war hart, seine Gewänder eckig und knitterig; dabei grosse Genauigkeit der Umrisse und der Detailformen; die Köpfe bedeckt er mit verwickelten Lockenfrisuren, und sein Marientypus, dem es keineswegs an Schönheit des Contours und der Bewegung fehlt, hat Familienzüge mit Eigenthümlichkeiten des Domenico Veniziano oder der Peselli. Seine Darstellung der Geburt Christi in der Annunziatenkirche gibt sich, im Ganzen genommen, als Annäherung an diejenige im Louvre,[17] in welcher wir nicht sowol die Hand Fra Filippo's, dem sie zugeschrieben ist, als vielmehr die Vortragsweise der Künstlergruppe erkannten, welche den Francesco Pesellino als ihren jüngsten Vertreter feiert.

An dem Bilde der Uffizien[18] nehmen wir schon mehr von Baldovinetti's Kunstcharakter wahr, da es zugleich erkennen lässt, dass er in gewissem Grade mit der Mischtechnik von Tempera und Oel vertraut war, die sich damals allgemein eingebürgert hatte:

Die Jungfrau, auf römischem Stuhle thronend, nimmt die Mitte eines Raumes ein, zu dessen Seiten 6 Heilige (links Cosmas, Damian und der Täufer, rechts Antonius Abbas, Laurentius und ein Mönch) stehend und mit tiefem Ernst das Jesuskind verehren, das horizontal auf dem Schoosse der Mutter liegt, während weiter vorn Franciskus und Dominikus knieen. Der Himmel und einige Baumwipfel blicken über die Tapetenwand des Hintergrundes; der Teppich unter Maria's Fuss ist auf einer Wiese mit Blumen ausgebreitet, auf deren zarte Kelche die Füsse der Anbeter scheinbar keinen Eindruck machen. — Trotz der Beschädigung durch Reparatur[19] kann man an der Carnation die Mangelhaftigkeit des statt der alten Tempera hier eingeführten Bindemittels noch erkennen. Harzig und unhandlich, wie es war, erzeugte es nur monotones Gelb, das selbst in den belichteten Stellen überaus fein überstrichelt ist. Der Erfolg war durchgehende Flachheit und Abschwächung des Gegensatzes von Licht und Schatten; und Uffizien. Florenz.

[17] Diese Bemerkung gilt nicht bloss von der allgemeinen Compositionsform, sondern auch von der Ausführung. Auf dem Bilde der Annunziata sind die Engel ebenfalls hart und ohne Noblesse, wie auf dem sogenannten Lippi'schen Gemälde des Louvre. Vgl. Cap. IV.

[18] I. Corridor N. 31. Holz, die Figuren halblebensgross.

[19] Die linke Hälfte von Maria's Gesicht ist aufgefrischt.

dabei fällt die jetzt übliche halbdurchsichtige stark körperhafte Farbe auf. Dasselbe gilt von den mit harter Klarheit gefärbten Gewändern, denen es infolge der mangelhaften Licht- und Schattengebung an Relief fehlt.

Peinliche Genauigkeit der Durchführung scheint bei diesem Bilde den Geist des Künstlers gelähmt zu haben; die Figuren sind schwach, dünn und von scharfer knochiger Bildung, die Gewänder dürftig. Die saubere Reinlichkeit in den Umrissen, in der Modellirung der Formen und in den Tönen der Gewänder macht fühlbar, dass Baldovinetti in der Zeit arbeitete, wo man gern ciselirte Gegenstände nachahmte; schon bei ihm jene Neigung zu dem Glanz, den Lorenzo di Credi anzubringen liebt. Das lockige und aufgebauschte Haar, wie wir es hier finden, kennzeichnete bereits die Bilder der Peselli, wie es auch noch später bei Verrocchio, Botticelli und Filippino in Mode bleibt. Der Kopf Maria's ähnelt im Charakter demjenigen in der Annunziata und ihre Figur ist überhaupt das Gelungenste am ganzen Bilde.

Baldovinetti hat den Pinsel manchmal mit anderem Handwerkszeug vertauscht. Insbesondere dem Mosaik wendete er viel Aufmerksamkeit und Fleiss zu. Dabei scheint sein Ehrgeiz vorwiegend auf Verbesserungen im Verfahren der Herstellung und der Reparatur musivischer Bilder gerichtet und das Experimentiren seine eigentliche Neigung gewesen zu sein. Vielleicht ging es ihm bei seiner Sucht, chemische Fragen zu lösen, ähnlich wie dem Uccelli, als er sich ganz und gar auf die Perspektive warf, d. h. er verlor die Zeit mit Versuchen. Auch zeigen in der That Baldovinetti's Leistungen auf diesem Gebiete mehr den Chemiker als den Künstler, und das erklärt wol andererseits die geringe Zahl fertiger Werke. Indess fruchtlos war diess einseitige Studium der Technik keineswegs, und am wenigsten hat sich die Mosaikkunst darüber zu beklagen, um welche Baldovinetti sich als Lehrer Ghirlandaio's verdient genug machte. — Was nun bestimmte Arbeiten anlangt, so weiss man zunächst, dass er das Mosaik über dem Portal von S. Miniato al Monte i. J. 1481 reparirt hat;[20] die Hauptleistung in diesem Fache war jedoch dem

[20] Vasari IV. Anm. zu S. 107; Berti gibt in seinen Cenni di San Miniato p. 89 dafür das Jahr 1491 an.

Baptisterium zu Florenz gewidmet, und zwar fällt die Wiederherstellung des Mosaikbildes über dem nach dem Dome hin schauenden Portal in das Jahr 1482, desjenigen der Tribune in die Zeit zwischen 1482 und 90.[21] Ferner gehörte auch Baldovinetti zu den zahlreichen Künstlern, welche von Lorenzo de' Medici i. J. 1491 aufgefordert wurden, über die Wahl eines neuen Modells für die Façade von S. Maria del Fiore ihr Gutachten abzugeben.[22]

Der Schmuck des Chores in S. Trinità, über dessen technische Beschaffenheit bereits gesprochen wurde, ist nicht vor 1496 vollendet. Die Gegenstände waren dem alten Testamente entlehnt, und Baldovinetti führte einem altherkömmlichen Brauche gemäss Bildnisse vieler hervorragender Persönlichkeiten seiner Zeit in die Darstellungen ein.[23] Sie hatten jedoch schon als Vasari schrieb viel von ihrem ursprünglichen Werthe eingebüsst, 1755 existirten sie noch,[24] wurden aber fünf Jahre darauf zerstört.[25] Sie mögen dem Gebäude, in welchem sie gemalt worden waren, eine schöne Zierde gewesen sein, und unser Interesse an ihnen wächst, wenn wir lesen, dass sie am 19. Januar 1497/96 von vier hochberühmten Künstlern: Benozzo Gozzoli, Pietro Perugino, Filippino Lippi und Cosimo Rosselli auf 1000 Goldgulden gewürdert worden sind.[26] (S. Trinità. Flor.)

Das lange für verloren gehaltene Altargemälde der Dreieinigkeit, welches Baldovinetti für die nämliche Kapelle malte, haben wir ohne Zweifel in dem beschädigten Bilde der Akademie zu Florenz wiederzuerkennen, welches dort bis vor kurzem unter die „Unbekannten" classificirt war und vor seiner Uebertragung in die Gallerie das Gemälde Cimabue's auf dem Hochaltar jener Kirche ersetzt hatte.[27]

---

[21] Vgl. Richa, Chiese fior. V, p. XXXVI, Vasari I, 283 und die Ricordi di Al. Baldovinetti.

[22] Vasari VIII, 247.

[23] Vasari gibt IV, 102 u. 3 ein Namensverzeichniss derselben.

[24] Laut Richa a. a. O. III, 177.

[25] 1760, vgl. Vas. IV, Anm. 4 zu S. 102.

[26] Das im Archivio centrale befindliche Dokument dieses Sachverständigenurtheils ist abgedruckt in „Alcuni documenti artistici non mai stampati, per le Nozze Bianca — Gentile — Farinola — Luigi Vai" Florenz 1855. 8º, p. 18.

[27] Vasari I, 221.

Akad. d. K. Florenz. Die drei Personen der Gottheit, umringt von einem Kranze Cherubim, werden von den Heiligen Giovanni Gualberto und Benedikt auf den Knien angebetet; zwei Engel lüften den Vorhang.[28]

Die Farbe ist allerdings dergestalt abgerieben, dass theilweise der Malgrund blos liegt, das Uebrige jedoch, wenn auch gedunkelt und hart, trägt immer noch charakteristische Züge von Alesso's Stil. — Auf einige Gemälde in S. Miniato al Monte, die von Vasari den Pollaiuoli überwiesen werden, kommen wir noch zurück. Hier genügt die Bemerkung, dass sie im Charakter und in der technischen Methode den Arbeiten Baldovinetti's ähneln, und hierauf fällt umsomehr Gewicht, da Albertini, welcher sowol die Wandgemälde als das Tafelbild von S. Miniato erwähnt, jenes dem Alesso, dieses dem „Pietro Pull." (Pollaiuolo) zuschreibt.[29]

Als ein anderes Werk, das dem Vasari entgangen ist und zu den Arbeiten der Jugendperiode Domenico Ghirlandaio's zählt, muss an dieser Stelle noch das Lünettenfresko in der Sakristei zu S. Niccolò in Florenz genannt werden:

S. Niccolò. Florenz. Es stellt die Spende des heiligen Gürtels an Thomas dar. Maria, von zwei Engeln umgeben, schwebt in mandelförmiger Glorie, die von Cherubim getragen wird. Der Apostel kniet vor einem reichgezierten Sarkophag, welcher Bronzeguss vorstellt und jetzt die aufgemalte Jahreszahl „M. CCCC. L." zeigt.[30] Hintergrund Landschaft.

Die Engel haben hier Bewegung und Typen derjenigen Baldovinetti's, an den auch das Landschaftliche erinnert, die Gewänder mit ihrem harten, trockenen, eckigen Fall ähneln dem Fresko in der Annunziata. Doch muss bemerkt werden, dass das Bild in der alten Freskotechnik, nicht in der neuen Weise ausgeführt

---

[28] Akad. d. K. Gall. d. alten Gem. N. 2 (jetzt als Baldovinetti bezeichnet; statt Giov. Gualberto ist dort Antonius Eremita angegeben). Vasari IV, 103, 4 nennt den heil. Benedikt nicht ausdrücklich, doch findet sich vollständige Erwähnung des Gegenstandes bei Francesco di Giovanni Baldovinetti in einem handschriftlichen „Memoriale," welches sowol dem Baldinucci wie den neuesten Herausgebern des Vasari bekannt war.

[29] Albertini, Memoriale (s. Band II, Anhang S. 443). Dieses Altarstück steht jetzt in den Uffizien unter Antonio Pollaiuolo. S. Cap. VII.

[30] Das Datum ist neu, entweder falsch copirt nach einem ursprünglichen oder vom Restaurator hinzugefügt.

ist, wie man sie an dem einzigen authentischen Wandgemälde des Alesso oder an den Bildern in S. Miniato wahrnimmt.[31]

Ein ansprechendes Bild, welches stilistisch die Mitte hält zwischen Baldovinetti und Domenico Veniziano, besitzt die Sammlung Duchatel in Paris:

Maria, Halbfigur mit Schleier und Heiligenschein, betet das Kind an, welches vor ihr auf einer Brüstung liegend die rechte Hand aufstemmt und mit der linken das Ende des Wickelbandes zur Mutter emporhält. Eine weite Niederung mit Fluss, Häusern und Strauchwerk, von Bergzügen begrenzt, bildet den Hintergrund. Dieser Theil des Bildes ähnelt im Stile dem Piero della Francesca, welchem dasselbe nicht mit Unrecht zugeschrieben worden ist;[32] dagegen stimmt Typus und Charakter der Figuren nicht zu diesem Meister, der sich durchweg gleich bleibt, und es zeigt sich in den Zügen sowie in den Einzelheiten der Gewandung mehr von der Eigenart Alesso's. Coll. Duchatel. Paris.

Baldovinetti mag sowol mit Domenico Veniziano wie mit Piero della Francesca in Verkehr gestanden haben, besonders wenn er wirklich in S. Maria Nuova arbeitete, wo jene beiden Künstler, der eine als Meister, der andere als Gehilfe thätig waren; offenbar besteht wenigstens — wie auch das vorerwähnte Beispiel lehrt — ein verwandter Zug zwischen seinen Bildern und der Manier dieser Zeit- und Richtungsgenossen.

Lehrreich ist ferner in diesem Zusammenhange ein schönes Verkündigungsbild der Dresdener Gallerie, welches in ältester Zeit infolge einer jedenfalls gefälschten Inschrift dem Mantegna, dann dem Baldovinetti zugewiesen war, jetzt als Pollaiuolo (?) bezeichnet ist, aber unserer Meinung nach ganz entschieden in die Ferrareser Schule gehört:[33]

---

[31] Von den Engeln, welche den untern Theil der Glorie stützen, sind 3 besser erhalten als die übrigen, welche meistens in Oelfarben retouchirt sind. Diese erinnern an den Stil des Bildes in den Uffizien und nähern sich einigermaassen der Manier Dom. Ghirlandaio's. Sollte sich herausstellen, dass das Bild wirklich aus dessen Jugendperiode stammt, so könnte diess als Beweis für Vasari's Angabe gelten, der ihn einen Schüler Baldovinetti's nennt.

[32] Vgl. Gazette des beaux arts 1862. B. XII. — Das Bild ist übrigens restaurirt und es fehlt ihm infolge dessen an der Festigkeit und Genauigkeit, welche die Arbeiten der genannten Meister auszeichnen.

[33] Dresden, Museum N. 17. Holz. H. 4 F. 11", br. 4 F. (aus Rumohr's Nachlass). Die frühere, jedenfalls gefälschte Inschrift „Andreas Mantegna Patavianus fecit A. MCCCCL" ist bei einer Restauration i. J. 1840 entfernt worden. Vgl. W. Schäfer, die K. Gemälde-Gall. zu Dresden.

Gall. Dresden. An der Schwelle ihres Gemaches, in welchem man das Bett mit Vorhängen, darüber ein Fenster, links den Tisch mit geschnitztem Amorettenornament und einem Buche darauf erblickt, steht Maria; sie hält mit der einen Hand ihren blauen Mantel über dem Schooss zusammen, die andere auf die Brust, ihr Gesicht, von unschönen Zügen und grünlich bleichem Teint, ein wenig nach der Seite gewendet, wo (von links) Gabriel naht. Dieser, mit bunten Pfauenflügeln ausgestattet, in Dreiviertelansicht von rückwärts gesehen kniet und hält in der Linken eine weisse Rose, während er die Rechte segnend erhebt; auf den wallenden Locken trägt er eine Spitzkappe mit tellerartig aufgesetztem Heiligenschein; in der Luft über ihm ist die kleine Figur Gottvaters mit der Taube sichtbar. Reich ausgeführte und perspektivisch streng gezeichnete Renaissance-Architektur in buntem Marmor mit freistehender Säule, Bögen, Balustraden etc. und kleinen Nebenfigürchen, Thieren etc. überragt die Composition. Ganz vorn am Boden kriecht eine Schnecke.[34]

Ebensowenig wie dieses gehören unserem Meister die folgenden Gemälde in Modena und München an:

Modena. In der Gall. zu Modena:[35] Madonna mit dem Kinde, von Engeln angebetet. —

München. In München, Pinakothek:[36] das Jesuskind am Boden liegend von Maria und 3 knieenden Engeln angebetet, seitwärts Joseph schlafend; im Hintergrunde links die Botschaft an die Hirten, rechts die heranahenden Könige.

Gall. zu Schleissheim N. 1139: Anbetung der Magier; die Nomenklatur erscheint hier umso räthselhafter, da dieses Bild eine Copie des Gemäldes von Francia in der Dresdener Gall. (N. 435) ist.[37] —

---

[34] Das Bild der Geburt Christi im Dresd. Museum N. 19 mit falscher Signatur, welches früher dem Pesellino, jetzt nur der „florent. Schule" zugewiesen ist, wurde bereits oben (Cap. V. am Schluss) erwähnt. N. 20 daselbst „die Kinder Israel Manna sammelnd" (Holz, h. 1 F., br. 2 F. 4") ist Copie eines schönen ferraresischen Originalbildes, welches sich in der Sammlung des Earl of Dudley in London befindet. Bei Aufzählung solcher unter die Namen grosser Meister gestellten Bilder erinnern wir auch an N. 15 (heil. Michael) und N. 16 (Rafael mit Tobias), Rundbilder auf Holz, Durchm. 7½ Z., welche dem Starnina zugeschrieben werden (s. Band II, S. 75), aber nur geringe Arbeiten des 15. Jahrhunderts sind

[35] Catal. N. 30, ehemals in Cataio.

[36] Cab. N. 568, Rundb. auf Holz. 2 F. 6" 6"'.

[37] Von andern verloren gegangenen oder irrthümlich mit Baldovinetti's Namen belegten Werken zu Florenz nennen wir noch: in S. Benedetto fuor di Firenze: Fresken (s. Franc. Baldovinetti's Mem. bei Baldinucci V, 320 Anm.); in Santa Croce, Kreuzgang: eine Geisselung Christi (s. ibid., von Vasari IV, 143 dem Andrea del Castagno zugeschrieben); in S. Piero in Cadigazza (oder Caligarza): ein Altargemälde (Baldinucci a. a. O. und Vasari IV, 107, Anm. 2); am Canto de' Carnesecchi: Maria mit Kind (ibid.) ist aber nicht von Baldovinetti, sondern von Domenico Veniziano (vgl. Cap. III, S. 50).

Francesco Baldovinetti berichtet in seinem Memoriale,[38] Alesso habe auf den Wandgemälden zu S. Maria Nuova und auch auf denen im Chor zu S. Trinità sein Selbstporträt angebracht; das Bildniss jedoch, welches uns Vasari 'gibt, ist dem Fresko des Domenico Ghirlandaio „Austreibung Joachims“ (gemalt 1490)[39] in S. Maria Novella entnommen. — Baldovinetti starb in Florenz — nach Vasari im Hospital S. Paolo[40] — am 29. August 1499 und liegt in S. Lorenzo begraben,[41] wo sich in der Krypta noch heute das Familiengrab des altflorentinischen Geschlechtes befindet.[42]

Auf Alesso's Schüler Graffione ist bereits bei Abhandlung der Peselli (Cap. V) genügend hingewiesen worden.

---

[38] S. oben Anm. 28; Excerpt bei Baldinucci V, 319.

[39] Es ist der dritte Mann von 'rechts, ein rasirter Kopf mit roth umwundenem Hute (vgl. Vasari IV zu 101). Manni jedoch (bei Calogera) citirt eine handschriftliche Notiz von Lucca Landucci (Vita di Dom. del Ghirlandaio), wo dieses Porträt als dasjenige von Domenico's Vater bezeichnet ist.

[40] Vas. IV, 106 und Libro de' morti bei Baldinucci V, 318.

[41] s. Tavola alfab. zu Vasari.

[42] Es trägt die Aufschrift: „S. Baldovinetti alexii de Baldovinettis et Suor. Descend. 1480.“ S. Schorn's Vasari II, 379. Ugolino Verino (de illustr. urb. Flor. lib. III, vgl. Cap. I, Anm. 20) singt von ihnen:

„Baldouinetti domus antiquissima, primus
Incola Romanus Fesulani montis habetur.“

SIEBENTES CAPITEL.

Die Pollaiuoli.

Man hat Ursache anzunehmen, dass die Erzählungen vom Leben des Antonio und Piero Pollaiuolo bis zu einem gewissen Grade irrthümlich durcheinander schweifen. Während die Ueberlieferung den Antonio als Goldschmied und Maler in das hellste Licht setzt, scheint Piero's Verdienst nicht in dem Maasse gewürdigt zu sein, welches ihm zukommt.[1]

Antonio war der älteste, Piero der jüngste von vier Geschwistern; ihr Vater Jacopo d'Antonio di Giovanni Pollaiuolo, Goldschmied zu Florenz, ist möglicherweise derselbe, dessen Name unter den Gehilfen des Bartoluccio und Ghiberti bei der Arbeit am ersten Thürenpaare des florentiner Baptisteriums begegnet. Obgleich dieser in den bezüglichen Urkunden die Bezeichnung „da Bologna" führt,[2] so lässt doch Uebereinstimmung des Namens und Kunstgewerbes darauf schliessen, dass wir es dort mit dem Vater der Pollaiuoli zu thun haben. Antonio der Sohn wenigstens kann trotz Vasari's Aussage schwerlich gemeint sein; denn er war noch fast Knabe, als die letzte der Thüren vollendet wurde. Geboren ist Antonio Pollaiuolo i. J. 1429, Piero 1441.[3]

---

[1] Auch Ugolino Verino (de illustr. urbis Flor. lib. II) bevorzugt den Antonio:

„Nec Pulli fratres ornandi laude minore,
Clarior at fuso longe est Antonius aere."

[2] Vgl. den Commentar zu Vasari III, 128.

[3] In der von Jacopo d'Antonio i. J. 1430 zum Catasto von Florenz gemachten Einkommenliste wird der Sohn Antonio als 1429 geboren aufgeführt, und obwol spätere Tabellen von der nämlichen Hand

Den ältesten nahm der Vater selbst in die Zucht, der jüngste dagegen trat, wenn überhaupt, dann schon sehr früh in das Atelier Andrea's del Castagno (gestorben 1457) und vereinigte sich etwas später mit dem Bruder. Die beiden mittleren Söhne des Jacopo d'Antonio und der Mona Tomasa hiessen Salvestro und Giovanni; ersterer geb. 1435 liess sich später in Pisa nieder, letzterer geb. 1439 wird i. J. 1480 als Fortsetzer des väterlichen Geschäftes genannt.[4]

Nachdem Antonio im Mai 1459, wie er selbst bezeugt, von seinem Vater aus der Lehre entlassen war, eröffnete er einen eigenen Goldschmiedsladen in Florenz, der sich (wenigstens i. J. 1480) in der Via di Vachereccia, popolo S. Cecilia, befand.[5] Gleichzeitige Tagebücher, wie z. B. die Familiennachrichten des Cino di Filippo, vermerken in den Jahren 1461 und 62 als bei ihm gekauft: einen silbernen Gürtel von durchbrochener Arbeit und Niello, „Tremolanti" und vergoldete Silberketten.[6] —

Von der natürlichen Wechselbeziehung zwischen Malerei und Skulptur ist schon wiederholt die Rede gewesen. Die antike Kunst belebte die ersten christlichen Maler, dann die Bildhauer von Pisa und selbst Giotto, Vorbilder der Griechen und Römer formen die Kunstsprache Donatello's und er wird das Haupt einer Reihe von Genossen, welche sich nicht damit begnügen, antike Formschönheit auf biblisch-christliche Gegenstände zu übertragen, sondern selbstthätig in das mythologische Gebiet zurückgreifen. Das Streben nach Wiederaufnahme classischer Studien in Literatur und Kunst artet dann bei einer Gruppe von Malern dieses Jahrhunderts dermaassen in die Sucht nach natürlichem Detail aus, dass sie

---

und von Antonio selbst dieses Datum in 1431 und 1433 ändern, so ist doch das erste zweifellos das richtigere; denn es beweist zum mindesten, dass Antonio i. J. 1430 bereits auf der Welt war. Aehnlich verhält es sich auch mit Piero. In Jacopo's Taxnotiz von 1446 wird er als 1441 geboren bezeichnet (s. Tavola alfab. zu Vasari und Gaye, Carteggio I, 265). Es ist zu vermuthen, dass dasjenige, was Vasari V, 91 vom Sohne erzählt, vielmehr vom Vater gilt.

[4] Vgl. Gaye Cart. I, 266 und Antonio's Testament bei Gualandi Mem. ined. Ser. V, 39 f.

[5] s. seine Selbsttaxe v. J. 1480 bei Gaye Cart. I, 265 und Baldinucci Opere V, 417.

[6] Die Käufe datiren v. 7. Juli 1461 und 6. April 1462, s. die Publikation der Nachweise bei Gualandi a. a. O. Ser. IV, S. 140, 141.

die Pflicht geschmackvoller Wahl vergessen oder ausser Acht stellen. Aber selbst diese und andere, die minder einseitig ihren Realismus zu adeln wussten, hatten kein Hehl daraus, wie sehr sie durch Nachahmung und Wettstreit unter dem Einfluss der Kunstgenossen standen, die mit Meissel und Gussform arbeiteten.

Eine ähnliche Phase florentinischer Kunst stellen die Brüder Pollaiuoli zu einer Zeit dar, als die öffentliche Geschmacksrichtung sich auf eiselirte Bronze- und Silberwaaren mit figürlichem oder ornamentalem Schmuck warf, der seine Motive, sei es mit wirklicher Beobachtung oder nach conventionellen Formeln, der unlebendigen Natur entlehnte. Diese Vorliebe gab den Arbeiten des Goldschmieds ungebührliche Wichtigkeit, der nun allenthalben in das Gebiet der Skulptur hinübergriff. Da aber von Alters her die Werkstätten der Bildhauer und der Maler verbunden waren, so gingen sie beide bald im Goldschmiedsatelier auf, wo denn die verschiedensten Zweige darstellender Kunst betrieben wurden. Die Folge dieser Verbindung war, dass sich die Skulptur den Anforderungen des Goldschmieds und des Reliefgiessers fügte: Composition, Form, Geberdenausdruck der Figuren, Faltenwurf, Staffirung mit Zierraten, Edelsteinen, Kopfbedeckungen, Alles fröhnte diesen Gesetzen. Sie verlangten straffe oder mässig fliessende Linien und einfache Breite der Massen, wenn auch nicht alle Durchführung der ornamentalen Einzelheiten ausgeschlossen war, und machten andererseits grösste Sauberkeit und Bestimmtheit der Umrisse, höchste Glätte und Appretur der Oberflächen zur Pflicht. Die Malerei nahm in den Ateliers der Goldschmiede von diesen Vorschriften so viel an, als sie ihrer Natur nach konnte, und es wird Gegenstand des Ehrgeizes, die Bilder ebenfalls wie Nachahmungen von wirklichen Silber- und Bronzegegenständen erscheinen zu lassen.

Die Pollaiuoli, Verrocchio, Botticelli und selbst Domenico Ghirlandaio führen den Reigen in dieser Geschmacksrichtung. Die Erstgenannten gehen darin so weit, dass ihre Werke, aller Empfindung und Formengrazie baar, wie sie oft sind, scheinbar nur dem Zwecke dienen, Gesetze und Mechanismus der Bronze zu veranschaulichen. Dabei waren sie keineswegs unbekannt mit den Neuerungen, welche die Peselli begonnen und Baldovinetti

bevorzugt hatte und deren damaliges Stadium wir oben beschrieben haben. Die Bilder der Pollaiuoli lassen sogar weitere Fortschritte im neuen System erkennen. Ihnen verdankt die moderne Malerei die Einführung der Lasuren in die Gewandpartien: auf eine erste Untermalung von einer Art todter Farbe, die dem beabsichtigten Tone etwas angenähert wurde, legten sie eine allgemeine durchsichtige Lokaltinte, die in den Schattenstellen noch tiefere Nüancirung bekam. Benutzten sie den Grund der Tafel als Licht, so wurde die ganze Gewandfläche lasirt, sodass die Grundirung durchschien; dann legten sie Halbtinten und Schatten mit Farben von kräftigerem Körper auf und vervollständigten diese schliesslich mit einer Deckschicht, die sonach starkes Impasto behielt. Die beschriebene Procedur aber wechselte mit einer anderen: sie lasirten den Grund der Tafel in der Farbenstimmung der Halbtöne und legten sowol Lichter wie Schatten mit fetterer Farbe auf, indem sie nur die Halbschatten durchsichtig liessen. Dann führten sie in Licht- und Schattentheilen der Gewänder schillernde Töne ein und gefielen sich darin, Marmor- und Bronzegegenstände abzubilden, und um diess recht genau zu können, copirten sie das eigene Goldschmiedshandwerk. Die Vorliebe für das geschilderte Verfahren der Licht- und Schattengebung ist den Fleischtheilen auf einigen ihrer Bilder schädlich geworden, bei denen grelle Zusammenstellung der Töne und die Ausarbeitung des Reliefs alle Wohlgefälligkeit ausschliesst. Mit entgegengesetzter Praxis wie bei den Gewändern und immer darauf bedacht, das Licht ganz wie in der Natur zu geben, malen sie Fleisch- und Haartheile mit stark vortretendem vollen Impasto, wodurch z. B. die Locken etwas Seilartiges erhalten, und das Ganze nimmt sich fast wie eingelegte Holzarbeit aus. Doch finden sich auch Ausnahmen; wir haben Bilder, welche bei starker Lichtfülle und sattem Vortrag der Verschmelzung nicht entbehren und demzufolge entschiedenen Fortschritt bekunden. Die Schwierigkeiten, mit welchen die Pollaiuoli bei Anwendung der damals in Gebrauch gekommenen Bindemittel zu kämpfen hatten, waren nicht geringer, als diejenigen, mit denen es ihre Zeitgenossen zu thun gehabt hatten; ihre Farbe zeigt einen flauen röthlichen Gesammtton, dessen rauhe

Substanz sich aus dem Gebrauch des harzigen Mediums erklärt, das zu spröd, um leichte Hantierung zu gestatten, stets eine hornartige stark auftragende Fläche bot. Häufig, und wol aus denselben Ursachen, begegnen uns harte Gegensätze; die verhältnissmässige Leichtigkeit, womit es zu vertreiben ist, machte ihnen bei den meisten Partien ihrer Bilder, besonders bei Landschaften, die Anwendung von Asphalt nützlich. Selbst unter der Carnation auf einigen Gemälden der Pollaiuoli lässt sich noch ein bituminöser Ton spüren.

So wenig man also den Antheil verkennen darf, den unsere Künstler an der Vervollkommnung der neuen Malweise haben, so kommt doch darum das Verdienst völliger Ueberwindung der Schwierigkeiten des Oelverfahrens ihnen nicht in höherem Grade zu als anderen Florentinern, wie sie andererseits auch keineswegs die einzigen sind, welche einen untergeordneten Zweig der Malerei einseitig ausbildeten, welcher der künstlerischen Vollendung des 16. Jahrhunderts wesentlich zu Statten kam.

Für Antonio's Meisterschaft in der Zeichnung ferner spricht zwar Benvenuto Cellini's Lob, welcher von ihm sagt: „er sei darin so gross gewesen, dass sämmtliche Goldschmiede und viele Bildhauer und Maler seine Entwürfe benutzten“;[7] indess wird man gut thun, die Aussage dieses Zeugen vornehmlich auf Modelle und Compositionsvorzüge zu beziehen, die den Bedürfnissen eines speciellen Faches dienten.

Wenn bei Giotto und den Trecentisten insgemein eine gewisse Vernachlässigung der Feinheiten des Formenumrisses bemerkbar wurde, wogegen die Künstler des Quattrocento gerade mit dem Gegentheil, nämlich der Bevorzugung des Details zum Nachtheil des Ganzen reagiren, so zeichnen die Pollaiuoli, welche echte Söhne ihrer Zeit sind, zwar sehr eingehend und mit derber Keckheit, aber sie verfallen in fehlerhafte und eckige Formgebung. Ihre menschlichen Gestalten bewegen oder kleiden sich mit Geziertheit; wirkliche Anmuth der Geberden und feine Bildung der

---

[7] Trattato dell' Oreficeria, proemio p. 7.

Extremitäten findet sich selten. Dafür geben sie sich die grösste Mühe, das Muskelleben des Körpers auszuprägen; die Fleischtheile, welche am Knochengerüst festsitzen oder seiner Struktur am genauesten folgen, haben bei ihnen oft krampfhaft momentanen Ausdruck und selbst das Geäder unter der Haut wird strickartig markirt.[8] Die Energie der Körperkraft ist darum ihr eigentliches Element: die Arbeiten des Herkules oder andere derartige Athleten-Scenen, in welchen sich die Anatomie der Muskeln hervorthun kann, die nach Bronzemodellen leichter zu studiren ist als nach der Natur selbst, behandeln sie mit besonderer Virtuosität.

Das Urtheil der Zeitgenossen räumt dem Antonio Pollaiuolo einmüthig als Goldschmied den ersten Rang ein; kaum ein Zweig dieses Kunstgewerbes ist zu nennen, worin er nicht seine Meisterschaft bewährt zu haben scheint; selbst die Signorie von Florenz gab ihm das Zeugniss, er sei einzig in seiner Kunst.[9] Im Jahre 1467 holte man seine Entscheidung darüber ein, ob der Knopf der Kuppel am florentiner Dom aus Bronze construirt werden solle oder nicht, und 1468 würderte er den Knopf der Laterne auf demselben Bauwerk.[10] Auch mit Anfertigung von Druckplatten aus Kupfer soll er sich abgegeben haben.[11] Kirchengeräthe, Krucifixe, Vasen, Helme und Ketten von feinster Arbeit wurden entweder von ihm selbst geliefert oder nach seinen Zeichnungen ausgeführt. Unter den Ehrengeschenken, welche Lorenzo de' Medici als Hauptanstifter des Krieges gegen das rebellische Volterra i. J. 1472 für den siegreichen Führer der Florentiner Federigo di Montefeltro auszuwählen hatte, befand sich auch ein von Antonio gearbeiteter silberner Helm.[12] 1473 kaufte die Signorie

---

[8] Vasari sagt (VII, 5) sehr richtig: „avegna che molti di loro comineiassino, come Andrea Verrocchio, Antonio del Pollaiuolo, e molti altri più moderni, a cercare di fare le loro figure più studiate, e che ci apparisse dentro maggior disegno, con quella imitazione più simile e più a punto alle cose naturali etc.“

[9] „Essendo stato dicto Antonio nostro cittadino, et huomo unico nella arte sua etc.“ Brief der Signoria von Florenz an ihren Orator Domenico Bonsi in Rom, d. d. ex Palatio nostro (Flor.) 13. Febr. 1498/97, bei Gaye, Cart. I, 340 f.

[10] s. Guasti, la Cupola di S. M. d. F. p. 111.

[11] Vasari V, 174.

[12] s. Gaye, Cart. I, 570, 71.

ein grosses Silberbecken für ihren eigenen Gebrauch, und auch diess liess sie bei Antonio machen.[13] Im J. 1480 ferner schätzt er die Reliquienkapsel ab, welche Jacopo von Pisa für die Collegiatkirche seiner Stadt zur Aufbewahrung eines Fingers des heiligen Geminian gemacht hatte.[14] Für die florentiner Taufkapelle bestellten die „Consoli" im Jahre 1456 ein silbernes Krucifix bei Betto di Francesco, welcher die obere Hälfte herstellte, während die untere von Milano di Domenico Dei und Antonio del Pollaiuolo übernommen ward; auch hat dieser i. J. 1480 viele der Reliefs am silbernen Dossale oder Altartisch in S. Giovanni geliefert.[15] Endlich soll er sogar durch Anfertigung einer „Pax" mit den Niello-Arbeiten Finiguerra's gewetteifert haben.[16]

Antonio's ununterbrochene Beziehungen und Berathungen mit Lorenzo Medici im Bereiche seines Kunstfaches werden durch einen Brief aus d. J. 1489 beleuchtet, in welchem der einflussreiche Gönner seinen Agenten in Rom Giovanni Lanfredini von der bevorstehenden Abreise des Künstlers dorthin in Kenntniss setzt.[17] Die verschiedenen Aufträge, die er dann in Rom vom Cardinal von Benevent und von Monsignor Ascanio empfing,[18] ferner die Grabmonumente von Bronze, die er für die Päpste Sixtus den IV. (1493) und Innocenz den VIII.[19] modellirt und gegossen hat, zeigen, dass er hauptsächlich als Bildner thätig war. Vasari's Behauptung, er habe sehr schöne Medaillons geschnitten und nach seinem Tode seien auch Modelle einer Reiterstatue für

---

[13] ibid. Aus demselben Jahre 1473 datirt eine Notiz in Del Migliore's Handschrift, wonach Antonio am 30. April d. J. ein Kreuz für die Karmeliterkirche in Florenz geliefert hatte.

[14] Pecori a. a. O. p. 637 gibt das Originaldokument.

[15] s. über beides Richa, Chiese fior. V, XXXI, ferner Albertini's Memoriale (B. II, S. 435), wo die Reliefs ebenfalls „per mano di Antonio Pullaro" bezeichnet sind. Gori (bei Rumohr Ital. Forsch. II, 301) meint jedoch, die Arbeit Pollaiuolo's müsse für ein anderes Monument in S. Giovanni, nicht für das Dossale geliefert sein. — Ueber die Zeitbestimmung 1480 s. Cavalucci's interessante auf neuem Material beruhende Abhandlung über das Dossale in „La Nazione," Florenz 23. Juni 1869.

[16] Eine Pax („Pace", Kusstäfelchen) von ihm bewahrt die Samml. der Uffizien.

[17] d. d. Flor. 12. Nov. 1489 bei Gaye, Cart. I, 341.

[18] Vgl. den oben Anm. 9 citirten Brief der Signorie von Florenz.

[19] Dies Denkmal befindet sich in der Cappella della Concezione zu S. Peter; der Papst ist zweimal dargestellt: erst oben sitzend in Benediktion mit der heiligen Lanze in der linken Hand, dann unten auf dem Sarkophag liegend, welchen die Statuen der Cardinaltugenden zieren.

Lodovico Sforza zum Vorschein gekommen,[20] spricht dafür, dass ihm die grössten Aufgaben innerhalb seiner Kunst nicht minder geläufig waren als die Kleinarbeit. — Eine Analyse der aus den verschiedenen Zweigen von Antonio's Kunstthätigkeit erhaltenen Werke verbietet sich uns an diesem Orte, doch wählen wir hier zur kritischen Beleuchtung das Denkmal Sixtus des IV. in der Cappella del Sacramento zu S. Peter:

Der Papst liegt ausgestreckt auf dem Deckel des Sarkophags, der mit den Figuren der Cardinal-Tugenden und mit Reliefornamenten geschmückt ist. Das Werk hat den Vorzug glücklicher Massenvertheilung und schöner Ornamentirung, aber die herben übertriebenen Geberden, die gesuchte Detaillirung der Fleischpartien, die realistische Plumpheit der Extremitäten und Gelenke und die fehlerhafte Gewandung vertragen sich nicht mit den Anforderungen plastischer Einfachheit, oder beweisen, dass die Härte und Eckigkeit, welche der Bronzeguss leicht mit sich bringt, dem andrerseits hervortretenden Streben nach möglichst genauer Artikulation der Bewegung noch zu viel Hindernisse bot. — Das Denkmal trägt die volle Inschrift: S. Peter. Rom.

OPVS ANTONI POLAIOLI
FLORENTINI · ARG · AVRO
· PICT · AERE · CLARI
AN · DO · MCCCCLXXXXIIJ.

In der Bronzen-Sammlung der Uffizien in Florenz wird ein Basrelief mit der Darstellung der Kreuzigung[21] dem Antonio Pollaiuolo zugewiesen, welches wieder für andere Seiten seines Talentes lehrreich ist:

Der Heiland ist zwischen den Schächern gekreuzigt, von denen der böse sich unter den Schlägen des Henkers krümmt, der ihm die Beine zerbricht. Den Vordergrund nehmen die herkömmlichen Gruppen ein, die Ferne ist nach denselben Gesetzen malerischer Perspektive behandelt, die bei Ghiberti hervortreten; dagegen bekundet Charakter und Formgebung der Figuren sowie ihre Zeichnung und Modellirung bewusstes Studium der Antike und eine Energie, welche an Donatello streift. Wenn auch der Wuchs der Gestalten nicht so robust, sondern schlanker ist als bei diesem, so hat der Künstler doch offenbar die Uffizien. Florenz.

[20] Vas. (V, 100) beschreibt eine Medaille Antonio's zum Gedächtniss an die Verschwörung der Pazzi. Sie findet sich abgebildet bei Litta, Famiglie celebri d'Italia unter „Medici."

[21] Uffizien N. 398.

grossen Bildhauer seiner Zeit studirt und dem überwältigenden Vorbilde des bedeutendsten derselben sich hingegeben. Das Auffälligste an der Arbeit ist die grosse Flachheit des Reliefs, und man muss infolge dessen das Geschick bewundern, womit bei so knapper Tiefe z. B. die Verkürzung vom Körper des bösen Schächers zuwege gebracht ist. —

Beim Ueberblick über die malerischen Leistungen, welche unter dem Namen Pollaiuolo stehen, müssen wir die Brüder zusammen betrachten. Bei dem einen wie beim andern bildet die Gewöhnung an Arbeit in Bronze und Silber das Mittel zum Verständniss des Stils, in welchem sie als Maler dem Andrea del Castagno nacheifern. Handelt es sich zunächst darum, den Antheil Antonio's und Piero's an den noch vorhandenen Wandgemälden und Tafelbildern zu scheiden, so wird man im allgemeinen dasjenige, was mehr plastische Elemente und Studium der Antike verräth, dem älteren Bruder zuschreiben, und dagegen aus Allem, was vorwiegend malerische Tendenz bekundet, auf Piero's Hand schliessen dürfen.

Uffizien. Florenz. In die erste Reihe gehören als besonders hervorragende Specimina zwei kleine Bilder der Uffizien, welche „Herkules mit Antäus" und „Herkules mit der Hydra" in fein gezeichnetem lebendigen Landschaftshintergrund von Hügeln und Fläche zum Gegenstand haben.[22] Der Druck des herkulischen Armes auf den Leib des Antäus, der Streich nach der Schlange lässt im Spiel der Formen, in der Undulation der massigen vorquellenden Muskulatur ein ausserordentliches Vermögen der Darstellung körperlicher Anstrengung erkennen, während die Compositionen als solche Studium der Antike beweisen. Geistreiche Zeichnung und die Präcision in Durchführung der Theile geben in Verbindung mit anderen Eigenschaften diesen kleinen Bildern den Werth von hervorragenden Meisterwerken, und sie machen recht wohl glaub-

[22] Uffiz. Toskan. Schule I. Saal N. 1153, auf Holz. Die Farbe ist jetzt etwas braun geworden. — Vasari beschreibt V, 97 drei Darstellungen von Arbeiten des Herkules, welche Antonio im Auftrage Lorenzo's de' Medici (vecchio) für die Casa Medici gemalt hatte; die Gegenstände stimmen mit den Bildern der Uffizien überein (der dritte ist die Erwürgung des Löwen), nicht aber die Grösse, welche mit 5 Braccia angegeben ist; wahrscheinlich sind die Bildchen der Uffizien kleine Studien oder Repliken jener grossen Stücke.

lich, was Vasari von den Pollaiuoli sagt, dass sie nämlich die Anatomie mittels der Sektion studirt hätten.[23]

Auch wenn das Doppelbild der Uffizien das einzige seiner Gattung wäre, würde es genug Aufschluss über den Stil des Künstlers geben. Doch wir haben noch andere, die ihm gleich stehen. Darunter gehören die ursprünglich für das Tribunal der Mercatanzia gemalten Allegorien der Tugenden, jetzt ebenfalls in den Uffizien, wo wenigstens eine, die Prudentia, ausgestellt ist.[24] Die ganze Reihe deutet darauf hin, dass der Künstler gewohnt war, mit Modellen zu arbeiten, die den Anforderungen der Bronzetechnik entsprechen.

Jede der lebensgrossen Figuren sitzt auf einem Thron in einer Nische, die von gemalten Consolenpilastern getragen und mit fingirter Architektur verziert ist. Den Bogen der Nische füllt eine Perspektive von Getäfel und Mittelrosetten und die Basis der Figuren ruht auf durchbrochenem Fussboden. — Bei der Figur der „Prudentia“ spricht sich nicht bloss im Stil der umgebenden Architektur, im Ornament und im ganzen Kostüm, sondern ebenso in der Farbenwahl die Neigung zur Imitation der Plastik aus. Man sieht eine stattliche Gestalt, deren Züge Aehnlichkeit mit einer Figur des Piero della Francesca haben; sie blickt nach rechts, wie auch das rechte Bein und der rechte Arm vorgestreckt sind; in dieser Hand trägt sie eine Art Scepter mit rundem Metallspiegel, dessen geschliffene Fläche ihr Bild in der Seitenansicht verkleinert zurückwirft, während sie in der erhobenen Linken eine Schlange hält. Der Anzug besteht aus einem ziemlich hoch schliessenden, durch Brustgürtel und reich mit Juwelen besetzten Kragen gesäumten violetten Kleide mit rothen bis an die Handgelenke anschliessenden Aermeln, die ebenfalls Goldverzierung haben und wie das Kleid mit einem schleierartigen Ueberzug bedeckt sind, wovon man fast nur die weissen Lichter bemerkt; der kostbar verbrämte blaue, grün gefütterte Mantel fällt von ihrer linken Schulter herab in breiter Masse über den Schooss bis auf die nackten, nur mit Sandalen angethanen Füsse, die auf einem vorspringenden Podium von Uffizien. Florenz.

[23] Vas. V, 98: „scorticò molti uomini per vedere la notomia lor sotto; e fu primo a mostrare il modo di cercare i muscoli, che avessero forma ed ordine nelle figure.“

[24] Uffiz. Saal d. alt. Meister N. 1306 auf Holz. Die übrigen den Pollaiuoli angehörigen befinden sich im Depôt der Gallerie; es sind: 1. „Fides,“ in den Fleischtheilen übermalt und auch sonst stark beschädigt, 2. „Justitia,“ 3. „Charitas,“ 4. „Spes“ sind so lädirt, dass nur Stücke von Zeichnung und Malerei noch übrig sind; auch 5. „Temperantia“ hat sehr gelitten. Die siebente, welche dazu gehört, „Fortitudo“ ist von Botticelli gemalt: s. später Cap. IX

farbigem Stein ruhen; ihr Haar, weit aus der Stirn gestrichen, ist in Flechten geordnet und mit einem Schleierdiadem bedeckt. Den Thron bildet grün, weiss und rother Marmor.

Die Gewandung der beschriebenen Figur gehört zum Besten, was die Pollaiuoli in dieser Hinsicht geleistet haben; die Zeichnung ist kühn und kräftig accentuirt, die Carnation hell und klar, heute vielleicht infolge der Uebermalung von glätterer Textur als ehemals. Das Ganze ist augenscheinlich in Oel gemalt und zwar in der Behandlungsweise der Peselli und des Baldovinetti, mit den Abweichungen, die wir oben als technische Eigenthümlichkeit der Pollaiuoli charakterisirten. — Dieselbe Kunstphase spricht sich in dem Sebastian der Gall. Pitti aus:[25]

Gall. Pitti. Florenz. Der Heilige, eine nackte herkulische Gestalt ohne Bart, nur mit Hüftschurz bekleidet, ist mit Händen und Füssen an eine Holzsäule festgebunden und blickt, von zwei Pfeilen durchbohrt, mit verhaltenem Schmerze im verkürzten Antlitz abwärts; kleiner Kopf, lange Beine und grosse Füsse bilden die Hauptmerkmale des lebensgrossen Aktes. —

Malerischerem Vortrag gibt das plastische Element in dem Bilde des heil. Jakobus Raum, welches ursprünglich auf Veranlassung des Cardinals von Portugall für S. Miniato al Monte bei Florenz gemalt worden war und dann in die Gall. der Uffizien gekommen ist:[26]

Uffizien. Florenz. Jakobus vollbärtig, den Pilgerstab in der Hand, mit den bartlosen Eustachius (rechts) und Vincenz (links) zur Seite, fast lebensgrosse Figuren, auf marmornem Mosaikboden vor einer Balustrade stehend, durch deren Bronzegitter man auf Landschaft und Himmel blickt.

Die Kostüme sind hier reich und kräftig gefärbt und mit Zierraten von einer Eleganz und Ueppigkeit ausgestattet, die dem Goldschmied Ehre macht, die leuchtenden Fleischtöne mit reichlichem zähen Bindemittel gemischt, und der Hintergrund des

---

[25] N. 384. Holz. H. 1, 99, br. 0, 78 M.

[26] Uffiz. N. 1301. Holz Jakobus trägt blaues Gewand mit gelbem Muster, sein weiter rother Mantel ist von kräftiger Farbe und mit Lack lasirt; zu seinen Füssen liegt ein grüner Hut. Eustach hat grünliches Rittergewand, sehr pastos gemalt, gelbe Aermel mit weiss gehöhten Blumen von dickem Auftrag, rothe Strumpfhosen mit satter Lackfarbe lasirt, und ein mit weissem Pelz gefüttertes Mäntelchen. Vincenz mit einer Pelzmütze auf dem Kopf hat reiches rothes Diakonen-Kostüm mit perlbesetzten Säumen garnirt.

Bildes zeigt eine landschaftliche Ferne in dem Geschmack und der Sauberkeit, in welcher Piero della Francesca, die Van Eycks, Antonello und die Venezianer es zur höchsten Meisterschaft brachten.

Auch die Freskobilder der Evangelisten, Kirchendoktoren und Propheten sowie ein Tafelbild mit der Verkündigung in der Kapelle zu S. Miniato, für welche der Jakobus gemalt gewesen, hat man dem Piero Pollaiuolo zugeschrieben.[27] Von den Wandgemälden dort existiren heute nur noch Bruchstücke, und zwar besonders Theile der Draperien; sie zeigen sorgfältigen Stil und erinnern in der Zeichnung wie in der Technik des Colorits an die Fresken Baldovinetti's in der Annunziata. Dessen Werken werden sie von Albertini in der That zugewiesen,[28] und da sie nach Vasari's Angabe „in Oel" ausgeführt waren, sind es vielleicht Versuche in dem neuen unfruchtbaren Malverfahren, das sich an Alesso's „Geburt Christi" so schlecht bewährte. Die „Verkündigung" ferner, ein rohes zusammengeflicktes Temperabild, deutet auf anderes Verfahren, als den Pollaiuoli und Baldovinetti geläufig war, und scheint nichts mehr, als die sorgsam und geduldig ausgeführte Arbeit eines jungen Anfängers, der Zeit dazu hatte, sich ganz auf den Kleinkram von Saumdekorationen, Perl- und Juwelenschmuck, Locken und Federn zu legen;[29] jedenfalls steht das Bild an Kunstwerth noch unter den benachbarten Fresken. S. Miniato b. Florenz.

Als Meisterwerk unserer Künstler nennt Vasari das Martyrium des heil. Sebastian, welches i. J. 1475 im Auftrag des Antonio Pucci als Altarstück für seine Familienkapelle in der S. S. Annunziata entstand und den Zweck gehabt haben soll, unter der Gestalt des Heiligen das Gedächtniss des Gino di Lodovico Capponi zu verherrlichen.[30] Es gehört jetzt der Nationalgallerie zu London:[31]

---

[27] Vasari V, 95. Die Kapelle war laut der Inschrift am Bogen am 11. Octob. 1456 geweiht, s. Rumohr Ital. Forsch. II, 269.

[28] Albertini s. B. II, S. 443; vgl. Cap. VI.

[29] Die Haarsträhne hängen säuberlich eine neben der andern und jedes Härchen ist angegeben: mit ähnlicher Aengstlichkeit ist das Gefieder der Engel ausgetiftelt, und von den Ornamenten gilt dasselbe. Das beste Stück des Bildes ist das Engelprofil.

[30] Vas. V, 96 und Richa, Chiese fior. VIII, 54. Antonio Pucci bezahlte das Bild mit 300 Scudi.

[31] Nat. Gall. N. 292. Holz. H. 9 F. 6, br. 6 F. 7½; erworben i. J. 1857 von Marchese Pucci in Florenz.

Nat. Gall. London. Sebastian, eine jugendliche Mannesgestalt, unbärtig, aber mit dick wolligem Haupthaar, nur mit dem Hüftschurz bekleidet und rückwärts an einen lebendigen Baumstamm gebunden, auf dessen abgehauenen Aesten seine Füsse stehen, blickt geschlossenen Mundes in schmerzlicher Resignation gen Himmel; der Körper ist ein wenig nach rechts gebogen, die parallel gestellten Beine schon etwas geknickt unter der Wirkung der Pfeile, welche von 6 Armbrustschützen auf ihn abgeschossen werden, von denen 4 vorn, 2 im Mittelgrunde hinter dem Märtyrer stehen. Vier derselben legen ihre Geschütze auf Sebastian an, die beiden mittlern im Vordergrund bücken sich, um sie neu zu spannen; es sind halbnackte robuste Männer. Weiter hinten sieht man geharnischte Reiter und Soldaten; die reich gegliederte Landschaft ist ein Flussthal mit Hügeln und Waldung, im Mittelgrund rechts durch eine schroffe Felswand, links durch die Ruine eines Triumphbogens geschlossen.

Die Gestalt des gemarterten Heiligen ist eine treffliche Nacktstudie, aber nach einem ungraziösen Modell, mit plumpen Extremitäten und geschwollenen Adern und Muskeln; entsprechend unschön sind Typus und Bildung der Henker. Höchst charakteristisch für die Vortragsweise der Pollaiuoli, wie es ist, gewinnt das Bild besondere Bedeutung dadurch, dass das Malerische hier entschiedener zum Ausdruck kommt als bei den vorerwähnten Beispielen. Die Eigenthümlichkeit unserer Künstler liegt nicht bloss in der lebendigen Beweglichkeit und dem derben Realismus, welcher in den meisten Partien vorherrscht, sondern auch in der Wiederkehr der wie gebräuchlich von hohem Standpunkt überschauten Landschaft mit der Fülle von Episoden und in der Reminiscenz klassischer Architektur, die der mit Medaillons gezierte Bogen auf dem Bilde bietet, sodann in der rauhen Farbenfläche, den röthlichen Fleischtönen, den grellen, in complementären Gegensätzen gehaltenen Grundfarben, der mangelhaften Stilisirung der Gewänder und der offenbaren Mühe, womit das harzige Bindemittel gehandhabt ist. Wenn auch — wie alle zum Naturalistischen neigenden Werke — von Vasari übertrieben belobt, hat das Bild doch unstreitig grossen Werth; die Lebensfülle und Mannigfaltigkeit in der anatomischen Durchbildung der Bogenschützen und in der reitgerechten Ausstattung der Rosse erinnern an Donatello's Basrelief für den Sockel des heil. Georg zu Orsanmichele.



Martyrium des heil. Sebastian. Gemälde Pollaiuolo's in der National-Galerie zu London.

Aus Orsanmichele stammt ein anderes Werk der Pollaiuoli, welches zwar als Specimen der Handweise und Ausführung hinter diesem Sebastian zurücksteht, aber die Malmethode der Künstler ebenso sprechend vorführt: der Tobias in der Turiner Gallerie:[32]

Der seltsame Geschmack, den Erzengel Rafael in antikes Kostüm und den Tobias in Mütze, Mantel, Hosen und Kothurn zu stecken, ist kaum auffällig; eine geläufige Erscheinung sind auch die gebrochenen Umrisse, die fehlerhaft gezeichneten Gliedmaassen, plumpen Extremitäten und der eckige Faltenwurf. Gall. Turin.

Das meiste Interesse gewährt an unserem Bilde die technische Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes: von fernen Hügeln her fliesst nach dem Vordergrunde ein Strom herab, dessen Windungen durch eine Stadt, ein Schloss und einzelne Bäume belebt sind; am Schloss ist eine Fähre und etliche nackte Männer beim Bad. Vor Tobias läuft ein gefleckter Hund her; der Himmel ist mit flockigen in leuchtendem Bindemittel dick aufgesetzten Windwölkchen bedeckt. Die ganze Ferne hat einen bräunlichen Grundton von flüssiger Substanz, auf welchen die Hügel mit tieferem Asphaltbraun von steifer schimmernder Beschaffenheit leicht eingemalt sind und der, wenn auch mit sichtlicher Mühe, zur Einzeichnung der Bäume, der Häuser und der Figuren am Ufer verwendet ist, die plastisch aus der Fläche des Bildes hervorstehen. Auch das Wasser hat starkes Impasto, weisslichen Ton, mit der Lokalfarbe vermischt und blau abgestimmt. Diess Alles ist gleichzeitiger Auftrag von der flott dekorativen Art, die zwar genaue Betrachtung nicht befriedigt, aber doch die nöthige Wirkung erzielt. So bietet das Ganze eine bräunliche, etwas versengte Landschaft, in jenes mysteriöse Zwielicht eingetaucht, wie es Verrocchio seinem unvollendeten Bild der Taufe Christi verlieh, als Vorläufer der reicheren Stimmungsmaler, welche, wie der Meister des Porträts der Mona Lisa, Auge und Seele des Beschauers durch ein Labyrinth erfundener Gebirge und Stromgestade in Melancholie

[32] s. Vasari V, 95. Das Bild ist in Turin noch nicht öffentlich aufgestellt. Eine kleine Replik desselben Gegenstandes mit unerheblichen Abweichungen, aber von ungewisser Autorschaft, ist 1867 aus der Sammlung des Grafen Galli Tassi zu Florenz in die Nat. Gall. zu London übergegangen (dort N. 781, Holz. H. 2 F. 9, br. 2 F. 1½).

einherführen.[33] Schon bei den Pollaiuoli begegnen wir also dem Versuch zu künstlerischen Wirkungen, die im Gegensatz zum speciell Coloristischen bloss auf Licht und Schatten beruhen, und es öffnet sich der Durchblick auf den Zauber Lionardo's.

Als nächstes in der Stufenreihe abwärts, von geringerem Werth als das Turiner Bild, weil es die Mängel der Pollaiuoli grell hervortreten lässt, muss das Altarstück mit der Krönung der Jungfrau im Chor der Pieve zu S. Gimignano bezeichnet werden, welches die freilich nicht ganz zweifellose volle Signatur Pietro's trägt:[34]

Pieve zu S. Gimignano.

„PIERO DELL POLLAIVOLO FLORETINO 1483."

Zehn Engel umtanzen singend die Mittelgruppe, vor welcher rechts der heil. Geminian, Hieronymus und Nikolaus von Tolentino, links die heil. Fina, Nikolaus von Bari und Augustin knien. — Die Behandlung scheint durchweg mehr Mühsal und Ausdauer zu verrathen, Typen und Carnation sind gewöhnlicher, die Umrisse gebrochener und die Gewandung noch unerfreulicher als auf irgend einem anderen Gemälde unserer Meister.

Noch tiefer rangirt das dem Antonio zugeschriebene aus fast lebensgrossen Figuren bestehende Verkündigungsbild in Berlin, dessen Gesammteindruck einem Holzmosaik ähnelt:[35]

Gall. Berlin.

Maria, auf prächtigem Sessel in einem Prunkgemache sitzend, empfängt die Botschaft Gabriels, der in kostbarer Kleidung vor einer Halle von sehr mangelhafter Perspektive kniet; im Nebenraume knien drei andere musicirende Engel. Durch zwei Fenster öffnet sich die Aussicht auf Florenz.

An dem fetten Farbenauftrag dieses Bildes mit seiner rauhen und glasigen gelben Carnation und ihren kalten dunklen Schatten treten die Nachtheile der Technik stark hervor; die gebrochenen Umrisse der Formen, der eckige Zug der Gewänder, die Ueber-

[33] Aehnliches gilt von Lionardo's Madonne aux Rochers im Louvre und, was die Methode der Untermalung anlangt, von dessen Skizze zur Anbetung der Könige in den Uffizien.

[34] Pecori a. a. O. 522 gibt an, das Bild sei von Domenico Strambo für sein Augustinerkloster bei Piero bestellt gewesen, doch gibt er keine Beweise für diese Behauptung an.

[35] Berlin. Gall. N. 73. Holz. H. 4 F. 10, br. 5 F. 7, aus der Sammlung Solly erworben.

ladung mit Zierrat zeigen die Einwirkung der Goldschmiedekunst auf die Malerei von ihrer schlimmen Seite. —

Nehmen wir die Eindrücke aller bisher genannten Arbeiten beider Pollaiuoli zusammen, ehe wir mit einem Katalog der zweifelhaften abschliessen, so ist klar, dass alle diese Erzeugnisse, sowol die des Meissels wie die des Pinsels, einen durchaus übereinstimmenden Charakter tragen. Antonio ist der echte Bildner und Ciseleur und wol auch der talentvollere von den Brüdern. Aber als Maler bewährt er ebenfalls ungemeine Begabung und weiss, wie z. B. die Arbeiten des Herkules zeigen, nicht bloss Vortheil aus Vorbildern der Alten zu ziehen, sondern sucht diesen Erwerb auch an der Natur und ihrer mannigfaltigen Ausdrucksfähigkeit zu berichtigen. In Allem erscheint er als ein Mann von kühner Energie der Auffassung und des Vortrags. Diesem cholerisch-plastischen Zuge gegenüber nehmen wir in der Reihe von Gemälden, die mit dem Jakobus-Bilde in den Uffizien beginnt und mit dem des Berliner Museums endigt, eine ausdrücklichere malerische Tendenz wahr, und wir stehen daher nicht an, ausser den beiden Herkulesbildern, welche offenbar Antonio's Werk sind, diese sämmtlich dem Piero zuzuschreiben. Vasari gibt allerdings alle ausgezeichneten Arbeiten dem älteren und nur die geringsten dem jüngeren Bruder; gegen ihn spricht aber — zunächst als Autorität gegen Autorität — der ältere Gewährsmann Albertini, welcher die Allegorien der Tugenden (jetzt in den Uffizien), das Altarbild von S. Miniato (Jakobus) und das Martyrium des Sebastian (jetzt in London) einfach als Arbeiten des Piero aufführt.[36] Und die Angabe dieses Zeugen erhält Beglaubigung durch den allgemeinen Inhalt von Vasari's eigenen Bemerkungen über Piero, wenn er ihn als Schüler des Andrea del Castagno bezeichnet. Gehörten ihm in Wahrheit nur die schlechtesten Stücke der aufgeführten Bildergruppe an, dann hätte man ihn lediglich für einen Maler zweiten oder dritten Ranges, vielleicht nur für einen Gehilfen zu halten.

---

[36] Vgl. Albertinis Memoriale B. II, S. 442, 443 und 439.

Mit einem werthvollen Bilde der Berliner Gallerie ist noch aus besonderem Grunde abzurechnen:

Gall. Berlin. Es stellt den heil. Sebastian in lebensgrosser Figur dar; die Hände rückwärts an einen Baumstamm gefesselt, blickt er empor, von Pfeilen durchbohrt, welche die in der Landschaft des Hintergrundes angebrachten Henker auf ihn abschiessen.[37]

Eingehendes Studium des Nackten und eine gewisse Grazie der Haltung zeichnen das Bild vortheilhaft aus; doch ist der Charakter der Gestalt von denen der Pollaiuoli verschieden und legt nahe, an Sandro Botticelli zu denken, von dessen stilistischer Verwandtschaft mit den Pollaiuoli (z. B. in der bereits angeführten Figur der „Fortitudo") später noch zu reden ist.[38] Sein Name kommt bei diesem Sebastian in Berlin jedenfalls in Betracht, umsomehr da das Bild weder in Oel gemalt, noch auch dem Vortrag der Pollaiuoli so ähnlich ist wie die „Fortitudo." —

Das nachstehende Verzeichniss vervollständigt die den Pollaiuoli zugeschriebenen oder zuzuschreibenden Werke von Belang:

Gall.-Bilder. Florenz, Akad. d. Künste N. 54: ein heiliger Augustin in ganzer Figur unter einer Nische, und N. 59: Santa Monica, Augustins Mutter, Seitenstück zu N. 54,[39] beide in der neuernden Technik und im Stil der Pollaiuoli ausgeführt, nicht ohne Naturgefühl und mit plastischer Haltung der Gewänder. Das knöcherne Antlitz der trauernden Monica zeigt viel Realismus. Der Fleischton ist hornig, die Schatten rauh übergetupft und von starkem Impasto, die allgemeine Färbung stumpf.

Florenz, ebenda N. 25 (dem Botticelli zugeschrieben, aber offenbar aus dem Atelier der Pollaiuoli): Michael, Gabriel und Rafael mit dem jungen Tobias in einer Landschaft, ein Bild von cruder und blöder Farbe. — Aehnlich eine gleiche Composition von fast lebensgrossen Figuren in München, Pinakothek, Saal, N. 542, dort dem Andrea Verrocchio zugeschrieben (die Erzengel haben bunte Flügel, neben Rafael läuft ein kleiner weisser Pudel, Tobias trägt den Fisch und eine Büchse).[40]

Florenz, S. Spirito, Cappella Capponi: eine heilige Nonne, welche 12 Frauen die Vorschriften ihres Ordens übergibt; vor der

---

[37] Berlin. Gall. N. 1128. Tempera. Holz. H. 6 F. 4, br. 2 F. 4½. Aus der Samml. Solly.

[38] Vgl. oben und Cap. IX.

[39] Beide im S. d. kl. Gem. u. „dem Pollaiuolo" (ohne Vornamen) zugeschrieben.

[40] Grösse des Münchener Bildes: h. 4′ 8″, br. 5′ 11″.

Ceremonie 2 knieende Engel; von niedrigerer Klasse, aber noch mit dem Stilgepräge der Pollaiuoli. Gall.-Bilder.

Florenz, Gall. Torrigiani: Brustbild (Dreiviertelansicht) eines bartlosen alten Mannes mit kräftigem Blick und höchst lebensvoll; mit der plump geformten rechten Hand hält er seinen rothen Mantel: eine vorzügliche Arbeit der Pollaiuoli von sicherer kecker Zeichnung und erstaunlich realistischer Wahrheit; die Formen sind trefflich ausgesprochen, zwar im Stil der obengenannten (Augustin und Monica), aber mit mehr Vermögen. Die Farbe ist tief und stumpf, die Verde-Schatten über den Lokalton getupft. Am Gewande haben die Schatten wie in der Carnation hohes Impasto.

Florenz, Gall. des Duca Strozzi: Profil-Brustbild eines Familiengliedes der Strozzi, bartlos und mit Adlernase, in rothem Kleid mit gelben Aermeln, vom vorgenannten in Stil, Charakter und Technik etwas abweichend. Es ist in Tempera gemalt, von gilblichem Ton, sorgfältiger Zeichnung und lässt auf Botticelli schliessen.

Florenz, Uffizien N. 30:[41] Männliches Profilporträt in Lebensgrösse mit grüner Mütze und Goldkragen, im Charakter des vorigen.

Florenz, Gall. Corsini: Porträt eines jungen Mannes mit Flaumbart, dem Pollaiuolo zugeschrieben, ist unter „Antonello da Messina" zu beleuchten.

Florenz, ebenda, unter dem Namen Masaccio's: Porträt eines Mannes mit einem Ring in der Hand, deutet auf den übereinstimmenden Stil der Pollaiuoli und des Botticelli, wie schon früher erwähnt. — Dasselbe gilt von dem ebenfalls als Masaccio bezeichneten Porträt der Gall. Leuchtenberg in Petersburg.[42]

München, alte Pinakothek, Cab. N. 565, früher dem Antonio Pollaiuolo zugeschrieben, Doppelbild: „Franciskus' Vermählung mit der Armuth" und „Franciskus einem Neophyten das Joch auflegend",[43] kleine unbedeutende Bilder auf Goldgrund von ärmlicher Ausführung und in einem Zwitterstil, wie er bei Künstlern der umbrischen Schule als Matteo da Gualdo oder Lorenzo da Viterbo begegnet. — Cab. N. 570 (unbekannt): die Heiligen Sebastian und Georg. Cab. N. 575: Maria mit dem Kinde auf einem Nischenthron; in der Landschaft dahinter Christus an hohem Kreuze,[44] — sind schwache Produkte, welche an Nachahmer Botticelli's und Dom. Ghirlandaio's erinnern. — Cab. N. 558 (vermeintliches Selbstporträt Masaccio's, Halbfigur in rothem

---

[41] I. Corridor. Auf Holz. Halbfigur.

[42] Vgl. Band II, S. 122. Das Bild der Gall. Corsini ist mittlerweile gereinigt worden.

[43] Die Armuth trägt graulila Gewand über zerrissenem Hemde, weisses Kopftuch und den Rosenkranz in der Hand, Franciskus beide Male in grauer Kutte, mit der Armuth zusammen jugendlich, mit dem Mönchsknaben in weissem Haar. Holz. H. 10" 8"', br. 7".

[44] Alle 3 Bilder in Tempera. Die beiden letzteren je 1' 8" 3"' h., 2' 3" br. auf Holz.

Untergewand mit grauen Blumen und schwarzem Obergewand, Hintergrund blau), stark beschädigt, aber im Stil der Pollaiuoli.[45]

Dresden, Gall. N. 18 und 19 (Verkündigung und Geburt Christi), bereits unter Baldovinetti und Pesellino erwähnt.[46]

Modena, Gall. N. 57: S. Sebastian, sehr untergeordnetes Bild in der oben bezeichneten Stilart.

Oxford, Universität: Johannes der Täufer in ganzer Figur, geringe florentinische Arbeit, nicht von den Pollaiuoli.

St. Petersburg, Samml. des Gr. Paul Stroganoff: Männliches Brustbild, dem Pollaiuolo zugeschrieben, aber von modernerer Herkunft.

Vasari lässt beide Pollaiuoli i. J. 1498 in Rom sterben;[47] allein das im November 1496 abgefasste Testament des Antonio, welches wir besitzen, spricht bereits in folgenden Worten vom Tode des jüngeren Bruders Petrus: „Item: Testator erklärt, dass sein seliger Bruder Petrus, als er noch am Leben war, aber schon krank, in seiner Todesstunde freiwillig und von seinetwegen ihm, dem genannten Testator, ein Landstück im Werth von 300 Lire auf pistojeser Flur überwiesen und zu gleicher Zeit Dona Lisa, des genannten Petrus natürliche Tochter, seiner, des Testators, Obhut befohlen hat etc.“[48] 1498 ist aber das Todesjahr Antonio's, wie der schon früher erwähnte Brief des florentiner Magistrats an den Agenten der Republik in Rom beweist, dessen Zweck war, der Wittwe des berühmten Landsmannes (Madonna Lucrezia) um seines Ehrengedächtnisses willen zur Eintreibung von Rückständen zu verhelfen, welche die Cardinäle von Benevent und Ascanio demselben schuldig geblieben waren.[49]

Wie einträglich übrigens das Goldschmiedshandwerk damals gewesen, geht daraus hervor, dass Antonio in seinem letzten Willen seinen beiden Töchtern Marietta und Magdalena je 5000 Golddukaten hinterlassen konnte. Sein Porträt erkennen wir mit Hilfe der Zeichnung Vasari's auf Filippino's Fresko „Paulus vor dem Proconsul“ in der Brancacci-Kapelle: es ist ein bartloser

---

[45] Tempera auf Holz. H. 1' 9" 6''', br. 1' 5" 9'''.

[46] s. oben Cap. V, 105 und Cap. VI, 117 und 118.

[47] Vas. V, 99.

[48] s. Gualandi, Mem. ined. Ser. V, p. 39 ff. — Das Epitaphium der beiden Brüder in S. Pietro ad Vincula in Rom gibt Vasari V, 99.

[49] s. Gaye, Cart. I, 340.

Kopf mit hoher breiter Stirn, grosser Adlernase, starkem Hals und entschlossenem Mund, das Kinn durch den Mangel der Zähne zusammengezogen, ein ausgeprägter Choleriker.[50] —

[50] Von Werken der Pollaiuoli, über die nur Nachrichten existiren, nennen wir: in Florenz, in S. Miniato fra le Torri: ein colossaler Christophorus (vgl. Vas. V, 96, Richa, Chiese fior. IV, 71, Albertini's Memoriale (B. II, S. 440); Letzterer nennt den Piero als Urheber); für die „Capitani di Parte": ein halbrundes Bild der Madonna mit dem Kinde mit einem Engelreigen in Oel (Vas. V, 95); für das Proconsulat — damals an der Ecke der Via del Proconsolo und der Via de' Pandolfini (s. Nota zu Vas. IV, 217) gelegen — eine Anzahl Porträts (Vas. V, 96); in S. Marco: ein Krucifixus mit dem heil. Antonius (Vas. V, 97 und Albertini a. a. O. II, 438); im Saal des Signoren-Palastes: Wandgemälde an der Brunnenseite (facia putei), von Piero im November 1482 gemalt (Vas. V, 97, Gaye I, 578). — In Arezzo, für die Compagnia di S. Angelo: eine Kreuzigung und der heil. Michael, in Oel, als Processionsfahne (Vas. V, 98). — Am Bau des Tauf-Bassins im Dome zu Siena hat Antonio, wie Milanesi (Doc. Sen. II, 87) nachweist, keinen Antheil gehabt.

ACHTES CAPITEL.

Andrea del Verrocchio.

Andrea del Verrocchio war als Sohn Domenico's di Michele de' Cioni i. J. 1435 geboren.[1] Gleich seinem Kunstgenossen Antonio Pollaiuolo hielt er einen Goldschmiedsladen, und von den Hauptzügen seiner Thätigkeit geben folgende chronologische Notizen ein ungefähres Bild:

1471 (neuen Stils) Guss der Platte für den Knopf auf der Kuppel des florentiner Doms;

1472 (n. St.) Vollendung der Grabdenkmäler des Giovanni und Piero de' Medici in S. Lorenzo zu Florenz;

1473 (n. St.) Abschätzung der von Mino da Fiesole und Antonio Rossellino für Prato gelieferten Kanzel;

1474 (n. St.) Fertigung eines Modells zu dem Denkmal für den Cardinal Forteguerri in Pistoia und Guss der bronzenen Glocke mit Basrelief-Schmuck für die Abtei Montescalari;

1476 (n. St.) Ausführung des David von Bronze, jetzt im Bargello zu Florenz;

um 1480 (n. St.) Modellirung von 2 Theilstücken des Dossale (Altartisches) im florentiner Baptisterium, gemeinschaftlich mit Antonio Pollaiuolo;[2]

---

[1] Laut der Portata al Catasto v. J. 1457, s. Tav. alfab. zu Vasari.

[2] Vgl. hierüber C. J. Cavalucci's Aufsatz über das Dossale in „La Nazione,“ 23. Juni 1869.

1478—79 (n. St.) Lieferung eines Candelabers mit Reliefs und Ornamenten für den Audienzsaal im Palazzo pubblico zu Florenz;

1471—84 (n. St.) Entstehung etlicher Apostelstatuen für die Kapelle Sixtus des IV im Vatikan;

1483 Vollendung des bronzenen Thomas, der nach dem Wundmale Christi tastet, für eine Nische zu Orsanmichele in Florenz.

1488 stirbt Verrocchio in Venedig nach Herstellung des Modells für die Reiterstatue des Bartolommeo Coleoni.[3] —

Vasari scheint daran zu liegen, den Verrocchio als Autodidakten hinzustellen; Baldinucci waffnet sich mit der Autorität gewichtiger handschriftlicher Nachrichten, um ihn als Schüler Donatello's auszuweisen.[4] Ohne Zweifel wird auf seinen bildnerischen Stil der grosse Meister nicht ohne Einfluss gewesen sein, mit welchem er gemeinschaftlich in S. Lorenzo thätig war,[5] und er ist vielleicht aus derselben Schule hervorgegangen wie Antonio Pollaiuolo, dessen friedlicher Nebenbuhler er bei der Arbeit an den beiden Reliefs der Altartafel zu S. Giovanni in Florenz ge-

---

[3] Diese Thatsachen sind sämmtlich bekannt und ergeben sich aus Gaye, Cart. I, 367 ff., 569, 570, 575, Vasari V, 139 ff. nebst den Anmerkungen der Herausgeber, ferner aus A. v. Reumont „Del gruppo di Cristo con S. Tommaso“ Rom 1855 (Giornale arcadico N. CXXXVII). — Ein von J. Semper aus dem Archiv der Uffizien copirtes Schriftstück (abgedr. in Zahn's Jahrb. für Kunstwissenschaft, Leipzig 1868 S. 360) gibt sich (ohne ausgeworfene Preisnotizen) als ein Verzeichniss von rückständigen Forderungen des „Tommaso Verrocchi“ an die Erben Lorenzo's de' Medici für gelieferte Kunstarbeiten, welche wir als Werke des Andrea del Verrocchio kennen — so z. B. den „David“ („uno davitte con la testa di gulia“) und den „bambino di bronzo.“ An diesem „Dokument“ ist nicht bloss auffällig, dass es dem Verrocchio einen falschen Taufnamen beilegt, sondern auch, dass es „adì 27 di gennaio 1495 (96)“ datirt ist, also sieben Jahre nach Andrea's Tode.

[4] Vgl. Vas. V, 139, Baldinucci, Opere V, 422: Del Migliore's Nachweis, für welchen jedoch nicht genügende Gewähr gegeben wird, geht dahin, dass Verrocchio Lehrling bei dem florentinischen Goldschmied Giuliano Varrocchi war; s. den Auszug in Vas. a. a. O. — Ugolino Verino (de illustr. urb. Flor. lib. II) preist den Verrocchio als Maler folgendermaassen:

„Nec tibi, Lysippe, est Thuscus Verrochius impar,
A quo quicquid habent pictores, fonte biberunt:
Discipulos pene edocuit Verrochius omnes,
Quorum nunc volitat Tyrrhena per oppida nomen.“

So hoch schätzte man Verrocchio's Einfluss auf die zeitgenössische Malerei am Ausgange des 15. Jahrhunderts.

[5] Vas. III, 259: „In Fiorenza nella sagrestia di S. Lorenzo un lavamani di marmo, nel quale lavorò parimente Andrea Verrocchio.“

wesen ist. Das vereinzelte Beispiel, das wir von seiner Kunstweise als Maler besitzen, zeigt Bekanntschaft mit den technischen Neuerungen und den Typen der Pollaiuoli, mit Fra Filippo, Andrea del Castagno und Domenico Veniziano; doch bekundet Verrocchio höheren künstlerischen Schwung als Castagno und hat mehr von der Richtung Domenico's an sich. „Er war Goldschmied, Meister in der Perspektive, Bildhauer und Holzschnitzer, Maler und Musiker“ — in dieser lakonischen Charakteristik Vasari's liegt der Geistesverwandte Lionardo's beschlossen.

Als Bildner hat er meist in Bronze gearbeitet und in der Beherrschung dieses Metalls ist er, wie das Standbild des Coleoni lehrt, unerreicht geblieben. Seine technische Kenntniss, seine Zeichnung, Perspektive, Formgebung, Anatomie und Geberdensprache sind so gewaltig, dass sie ihn über Pollaiuolo, fast neben Lionardo stellen. Er ist einer der Geister, denen man nur gerecht werden kann, wenn man nicht bloss die zeitgenössische und voraufgehende Kunstthätigkeit, sondern gleichzeitig die nachfolgende ins Auge fasst; erst die Leistungen da Vinci's und Lorenzo's di Credi setzen die Bedeutung dessen, was ihr Lehrer erreicht hatte, ins rechte Licht. Es ist bezeichnend für seine Stellung in der Kunstgeschichte, dass die Zeichnungen Lorenzo's und selbst Lionardo's den seinigen oft bis zum Verwechseln ähnlich sehen; der Unterschied, der sich durch nähere Analyse ergibt, liegt bei etlichen nur in dem genialeren Wurfe und dem grösseren Geschick. Ihr Stil, dessen Ursprung Verrocchio bildet, stimmt überein; sie alle beschreiben die Form mit ungemeiner Genauigkeit und Vollendung, während Lichter, Schatten und Reflexe jene silberne Klarheit und Politur bieten, die dem Metall-Künstler naturgemäss ist. Die prachtvolle Profilansicht eines mit drei Füssen auf Pfeilern stehenden Rosses in der Handzeichnungs-
Louvre. sammlung des Louvre, mit Metallstift auf grundirtem Papier skizzirt
Paris. und am Saum des Contours mit lichtem Bister schattirt, gibt ein lehrreiches Beispiel ab: das Thier erinnert an die berühmten Bronzen auf der Façade von S. Marco in Venedig und wird mit Recht für Verrocchio's Arbeit angesehen, wie es in der That eine Studie zum Denkmal Coleoni's zu sein scheint; aber Stil und

technisches Vermögen sind so hervorragend, dass man die Zeichnung auch dem Lionardo zuschreiben darf, ohne ihm den geringsten Abbruch zu thun. In ähnlicher Weise erregen andere Meisterstücke dieser und besonders der herrlichen Sammlung, welche Reiset vereinigt hat,[6] den Zweifel, ob man Verrocchio, Lionardo oder Lorenzo di Credi vor sich habe. Hohes Interesse gewähren, und nicht bloss in diesem Betracht, die Kindergestalten. Ihr Urbild ist die reizende Bronzefigur, welche ursprünglich für eine Fontäne in den Gärten der mediceischen Villa zu Careggi gegossen und ciselirt, nachmals in den Hof des Palazzo vecchio zu Florenz kam: ein Knabe, der einen zappelnden Delphin hält, aus dessen Nüstern scheinbar durch den Druck der Arme des Kindes das Wasser hervorspringt. Man kann nur völlig einstimmen in das hohe Lob Rumohrs über dieses heiter lebensvolle Kunstwerk, das in seiner Verbindung von Schönheit der Behandlung und Vollkommenheit des Stils in keiner modernen Bronze seines Gleichen findet; das Motiv, halb Flug, halb Lauf, aber mit sicherem Gefühl des Schwerpunktes, ist durch die rundliche Völligkeit des Kindeskörpers im Gegensatz zu der kantigen Schärfe bei Fisch und Flügeln mit sinnlichster Frische vorgetragen.[7] — Denselben Eindruck wie diese Bronze geben auch die Zeichnungen von Kinderfiguren bei den genannten Künstlern. Die Tendenz ist die gleiche, indess artet die anmuthende Fülle, die Rumohr hervorhebt, bei Lorenzo di Credi in die Uebertreibung aus. Es ist ihm nicht genug, die Last des zur Selbstbewegung noch unfähigen jungen Leibes auszudrücken, sondern er steigert ihn ins Feiste; namentlich wird die Plumpheit in der Umgebung der Gelenke auffällig, welche fast nur noch Linien bilden, deren Einschnitte das Fleisch schwellen machen. Ueberdiess steht die Formbildung ganz unter der Herrschaft des Eindrucks der gemeinen Wirklichkeit; mit ihren dicken Beinen und Armen, deren Ellenbogen her-

Pal. vecchio. Florenz.

[6] Jetzt im Besitz des Herzogs von Aumale.

[7] Vgl. Rumohr, Ital. Forsch. II. 303 ff. Auch was er hinzufügt, darf nicht übersehen werden: dass nämlich infolge des Abputzens die schöne Patina verloren gegangen ist, und dass die jetzt allerdings hervortretende Härte nicht dem Künstler, sondern der modernen Kunstbarbarei zur Last fällt.

ausquellen, bei enger Brust und kurzem Halse bewegen sich diese Kinder wie Fettsüchtige. An derartigem Lineament behagt sich Lorenzo di Credi überhaupt; denn er befolgt nicht bloss bei der Zeichnung des Fleisches der Gliedmaassen ein System convergirender Curven, sondern überträgt dasselbe auch auf die ineinandergreifenden Theile der Augen und des Mundes, indem er sie an den nöthigen Stellen mit kräftigen Punkten unterbricht und abschliesst. Von solchen charakteristischen Eigenheiten Lorenzo's begegnen allerdings leise Anklänge auch an etlichen Bronzen des Verrocchio; am wenigsten aber an seinem David:[8]

Mus. Naz. Florenz. Dieser heldenhafte Schäfer ist ein Jüngling, dessen Formen noch nicht zur Mannheit ausgereift sind, von elastisch-hurtiger Bewegung und versprechendem Wuchs, wenn auch noch schmächtig und knochig, wie der enggebaute Rumpf im Verhältniss zur Länge der Glieder zeigt. Er geberdet sich frank: das linke Bein ruht, die linke Hand liegt an der Hüfte, die rechte schwingt das Schwert, womit er eben den Feind gefällt hat, dessen Haupt vor seine Füsse gerollt ist. Wams und Beinschienen sind die einzige Bekleidung, welche die mit grösster Naturtreue und anatomischer Genauigkeit durchgebildete Gestalt hüllen. Der Kopf, unbedeckt, aber in einem Schwall von Locken, hat etwas ältliches, ein Typus, wie ihn Lionardo bevorzugt und der lombardischen Schule der Luini überliefert hat. Als Ganzes betrachtet vereinigt die Figur den Jünglingscharakter von Michelangelo's David mit einer Haltung, welche den neueren Geschmacksgesetzen entspricht, die Lionardo in seinem Traktate darlegt. Steht sie an Grossheit hinter Donatello's David zurück, der an den Geist der griechischen Antike mahnt, so ist sie dafür naturwahrer und von lebendigerem Ausdruck.

Orsanmichele. Florenz. Zu fleischigerem Vortrage gab die Darstellung[9] des ungläubigen Thomas für Orsanmichele Gelegenheit: die erregt nach der Wunde

---

[8] Jetzt im Bargello, Museo nazionale, Saal der Bronzen, 3/4 lebensgross. Vgl. darüber Vasari V, 142—144 und Gaye, Carteggio I, 572.

[9] Auf diese Statue beruft sich auch Pomponius Gauricus (de Sculptura, vgl. oben S. 13) bei seinem Lobe Verrocchio's: „Andraeas Aluerochius Donatelli sed iam senis aemulus, discipulo Christi latus pertentante nobilitatus, celatura quoque eius et pictura magnopere commendatur."

des Heilands tastende Gestalt ist jugendfrisch und derb; hat sie auch schon Züge von der Fülle, die Lorenzo di Credi ins Uebermaass steigert, so herrscht doch der Eindruck hoher Kunstvollendung in Formgebung und Geberdensprache vor. Christus, welcher den rechten Arm erhebend die Seite entblösst, hat etwas von der Herbheit der Bronze; auch sein Typus ist ältlich, die Gesichtszüge gedrückt, und das Fleisch, zu sorgsam durchgeformt, um Flächen zu bieten, liegt nur als dünne Decke über dem Knochenbau, welchen der Gesammtumriss ausprägt. Und diess ist eine Eigenthümlichkeit Verrocchio's, die gleichmässig wie in seinen Bronzen auch in seinen Gemälden wiederkehrt — man vergleiche die Taufe Christi — und die auch Lionardo geerbt hat. Die Extremitäten sind gleichzeitig ziemlich plump und unterlaufen, doch hat die Gruppe nichtsdestoweniger die Schönheit eines vollendet abgeglätteten Bronzewerks. Das Auffälligste daran sind die Gewandmotive. Sie haben nichts mehr mit den gebrochenen Falten der Pollaiuoli gemein, sondern zeigen die Absicht, Rundung und Schwung der Linien durch Aufwickeln des Stoffes zu erzielen, wobei das Mittel zu Hilfe genommen wird, den Bausch des Gewandes oberhalb des Bruchs der Falte zu schliessen. Alle Kleidungsstücke sehen aus, als wären sie gefüttert oder aus Doppeltuch — wie bei Lorenzo di Credi — und die Saumstickerei der Mäntel ist mit der ganzen Akkuratesse der Bronzetechnik ausciselirt. Dadurch gewinnt die ganze Drapirung äusserliche Aehnlichkeit mit der der Umbrier, z. B. des Fiorenzo di Lorenzo, Perugino und selbst des Pinturicchio.

Diese peinliche Musterung ist nicht müssig; sie dient dazu, die Behauptung Vasari's zu prüfen, wonach Verrocchio zu den Lehrmeistern Perugino's gehört haben soll, und was wir hier wahrgenommen, unterstützt seine Angabe. Denn an Berührungspunkten zwischen Verrocchio, Perugino und Fiorenzo di Lorenzo fehlt es nicht, und dass sie auch wirksam gewesen, macht die Thatsache noch glaubhafter, dass Perugino nachweislich 1482, just bei Vollendung der Bronzegruppe für Orsanmichele in Florenz ist, zu welcher Zeit Lorenzo di Credi 23—24 Jahre alt war. In ihm werden wir das Mittelglied zwischen der Schule des florentinischen Meisters

und der des geschäftigen Umbriers zu suchen haben, umsomehr, da ihm und Perugino die Milde und Ruhe des künstlerischen Temperamentes gemeinsam ist. Fehlten uns übrigens ausdrückliche Nachweise über das Schülerverhältniss Lorenzo's zu Verrocchio, so würde die Betrachtung des Bronzewerks in Orsanmichele sie ersetzen können, bei dessen Entstehung er vielleicht schon als Gehilfe des Meisters thätig war.

Auf Lionardo da Vinci äusserten vollendetere Leistungen Verrocchio's, z. B. sein David, bestimmenden Einfluss, wie er denn auch von Haus aus grösseren Aufschwung nahm als Lorenzo; bei ihm war das, worauf dieser unverändert oder sogar mit nachlassender Kraft beharrte, nur Ausgangspunkt, und so trennten sich die Bahnen der beiden Schüler desselben Meisters in wachsender Entfernung.

Verrocchio's letztes Werk ist die Reiterstatue des Bergamasken Bartolommeo Coleoni zu Venedig, des berühmten Condottiere der Republik, welcher selbst ein grosses Legat zur Errichtung seines Standbildes hinterlassen hatte. Sie war bei Verrocchio's Tode unvollendet und würde von Lorenzo di Credi abgeschlossen worden sein, hätte man dem Wunsche seines sterbenden Lehrers gewillfahrt. Es ist die meisterhafteste Arbeit jener Zeit, die an Grossartigkeit des Stils und der Individualisirung unerreichte Porträtstatue einer jener Kraftgestalten der Renaissance mit dem stolzen, fast ingrimmigen Selbstbewusstsein, welche die Entwickelung der italienischen Tyrannis am beredtesten erklären,[10] und allein im Stande, uns für den Verlust ähnlicher Leistungen Lionardo's zu entschädigen. Die Bildung des Pferdeleibes in seiner ganzen Ausdrucksfähigkeit wird er schwerlich übertroffen haben.[11]

---

[10] „Saldo passo, vista superba, risplendente per le ricche armi e pennacchi sopra nobil corsiere, occhi neri, nella guardatura ed accutezza del lume, vivi, penetranti e terribili.“ So schildert Spina (Vita di Col. VI, 243) den Coleoni, und so erscheint er auch im Erz auf dem Platze vor S. Giovanni e Paolo in Venedig. Coleoni selbst hatte das Standbild auf dem Markusplatze errichtet wissen wollen, welche stolze Bedingung des Testamentes die Signorie jedoch umging.

[11] H. Grimm (Künstler und Kunstwerke I, 124 ff., Berlin 1865) nimmt die Controverse über den eigentlichen Urheber resp. Vollender der Statue des Coleoni mit einigen neuen interessanten Materialien zu Gunsten Leopardo's wieder auf, doch kann die literarische Beweisführung die entgegenstehenden stilkri-

Durch die Arbeiten des Lehrers und des Schülers, so sehr sie auch die Verschiedenheit der Individualitäten kennzeichnen, erhält die Kritik ein sich gegenseitig ergänzendes Material. Aus Lionardo's Gemälden ist umgekehrt ein Schluss auf die Eigenart Verrocchio's als Maler erlaubt, von der wir nur ein einziges beglaubigtes Specimen besitzen. — Ohne Zweifel wird sich sein Atelier wenig von denen anderer Meister seiner Art und Zeit unterschieden haben. Müssen wir auch annehmen, dass er seine Arbeitskraft vorwiegend auf Bildwerke in Stein oder Bronze wendete, so war doch seine Kunststellung dieselbe wie die der Pollaiuoli, und es scheint kaum zulässig, sich einen Mann von Verrocchio's Vielseitigkeit und Genialität in einem Fache seiner Thätigkeit minder begabt oder erfahren vorzustellen als im anderen; auch fehlt es nicht an Zeugnissen, dass er als Maler vielfach beschäftigt war.[12] Die leider vereinzelte Hinterlassenschaft seines Pinsels gewährt nicht bloss Interesse, weil sie lehrt, welche technische Methoden in seiner „bottega" üblich waren und wohin die künstlerische Richtung seiner Schule ging, sondern sie gibt noch manchen andern werthvollen Aufschluss. Das Gemälde führt uns zugleich in Lionardo's Jugendperiode ein, dessen Antheil daran mit aller Bestimmtheit behauptet wird und auch wahrscheinlich ist.[13] So enthüllt es einerseits den Stil Verrocchio's, andererseits die Knospe dessen, was in dem Bilde der Madonna in der Felsschlucht zur Blüthe kam und in der Mona Lisa gipfelte. —

Verrocchio's „Taufe Christi," ursprünglich für die Mönche von Vallombrosa zu S. Salvi bei Florenz gemalt, kam später in das Kloster S. Verdiana und von dort in die Akad. d. Künste in Florenz.[14]

Nackt bis auf den Schurz um die Hüften steht Christus, eine hohe Gestalt in Mannesreife, bärtig und mit lang herabwallendem Haupt- Akad. d. K. Florenz.

---

tischen Bedenken nicht aufheben. — Vgl. darüber auch Perkins, Tuscan sculptors I, p. 181 ff. und desselben Italian sculptors p. 204 ff., welcher in ähnlichem Sinne für Alessandro Leopardi plädirt.

[12] Er hat (nach Vasari V, 145, 146) für S. Domenico in Florenz ein Bild gemalt, welches seitdem verschwunden ist und von dem schwer festgestellt werden kann, ob es dasjenige wirklich war, welches in der Ettruria Pittrice unter seinem Namen gestochen ist, da das Original desselben heute ebensowenig vorliegt.

[13] Vas. V, 146.

[14] Saal d. gr. Gem. N. 43, auf Holz.

haar, den Blick andächtig auf die betend zusammengelegten Hände gerichtet im Jordan, der die Füsse bis über die Knöchel bespült; von seiner Linken her, wohin er sich leise wendet, schreitet (rechts vom Beschauer) Johannes mit energischem Schritt herzu und giesst die Taufschale über sein Haupt aus, während die Taube und die Hände Gottvaters (seltsamer Weise mit engen Aermeln) das Licht senden. Der Täufer, bartlos und mit lockigem Haar, in Kameelwams und Mantel gekleidet, hält mit der locker herabgleitenden Linken den Kreuzstab und das Spruchband „ECCE AGNVS“. Auf dem entgegengesetzten rechten Ufer des Flusses, der aus weiter, von Höhenzügen, Häusern und Bäumen begrenzter Landschaft im Mittelgrunde sich seeartig erweitert und vorn (hinter Johannes) an hohen Schichtfelsen herabfliesst, knieen neben einer Palme zwei Engel als dienendes Gefolge, deren einer das Gewand des Heilands hält.

Das Bild, obwol unvollendet und beschädigt, bietet den Eindruck stiller Feier und Stimmung des Gebetes. Die gesammelte, bewusstvolle Haltung Christi, die scheue, discrete Bewegung des Täufers, der liebliche fragende Blick der beiden schönen Engelknaben ergreifen den Sinn mit hoher Weihe, und die ganze Oertlichkeit, das Wasser selbst, wie es in seinem Bett von Krystallkieseln leise daherrinnt, steigert durch den Reiz der Einsamkeit die Empfindung der Gottesnähe. Geht man genauer auf das Einzelne ein, so erscheint der Typus des Heilands nicht besonders schön, die Gestalt und ihre Verhältnisse haben etwas Unfertiges; knochige Magerkeit und exakte Anatomie herrschen über Gebühr vor. Am Johannes, welcher unvollendet geblieben ist,[15] verräth sich die steife Geberde und mangelnde Grazie des Modelles; der Engel in blauer Tunika dagegen, der seinen Lockenkopf nach dem Beschauer wendet, ist trotz der dürftigen Hände schön, das fein durchgebildete Gesicht mit hellgrünlich-grauen Schatten auf leuchtendem Lokalton muthet wohlgefällig an; aber er wird an Schönheit der Erscheinung und des Ausdrucks von dem Genossen weit übertroffen, der von rückwärts gesehen den Kopf mit sanfter Biegung aufwärts nach Christus richtet. Das runde Lineament von Stirn, Wange und Mund deutet schon auf die Formsprache hin,

---

[15] Die Carnation, besonders der Arme, ist nur untermalt, sodass die Zeichnung der Adern und Muskeln noch bloss liegt. Fertiger als das Uebrige ist der Kopf. Beim rothen Mantel ist der Gesammtton Lack mit ebensolchen Schatten, während zu den höchsten Lichtern der Grund der Tafel dient.

Zu B. III. S. 148.



Taufe Christi. Gemälde des Andrea del Verrocchio in der Akademie der Künste zu Florenz.

welche erst den Cinquecentisten geläufig wird, und die Lionardo, dessen Hand wir hier erkennen, zum Bewusstsein brachte; die Frische und Unschuld, die Milde und Holdseligkeit, die dieser Gestalt eigen sind, lassen sie als die höchste Vollendung der Tendenz Verrocchio's erscheinen, die je hervorgebracht worden ist: Munterkeit und Anmuth im Spiel der feinen Züge, die reinen silberhellen Umrisse, die Art der Durchbildung des Einzelnen, bis auf Haupthaar und Wimpern, der schlichte Schmuck am Kragen der saftig grünen Tunika mit dem braunen Damastgewebe am Aermel, die Säume des hellblauen, gelb gefütterten Mantels, endlich das Gewand, welches der Engel für den Heiland bereit hält: alles diess verbindet sich zu dem Eindruck der Kunsthöhe und des Studiums, welches in Lionardo hervortritt. Er war es, der die Schönheitsgesetze klar machte, welchen dieses Engelgesicht folgt, und derselbe Typus, die gleiche holdselige Empfindung, wie andererseits auch die gebrochene Formgebung der Gewänder, das Impasto der Farbe kehrt auf seinem Bilde der Madonna in der Felsschlucht wieder, die nur in der Beherrschung des Helldunkels grössere Meisterschaft zeigt. Sämmtliche Merkmale aber stimmen zusammen, um Vasari's Angabe zu bestätigen, dass Lionardo an jenem Bilde Verrocchio's mitthätig war. Ohne Zweifel haben die grossen Leistungen, welche seinen Ruhm begründeten, eine Reihe von Vorläufern gehabt. In dem Engelknaben auf unserem Bilde sehen wir die Berührung von Verrocchio's Stilprincipien mit Kunstgesetzen des 16. Jahrhunderts, die Frische jugendlicher Kraft in ihrem Eifer für Treue und Sorgfalt der Durchführung, die That eines keimenden Genius, vergleichbar dem des jungen Rafael in Perugino's Schule, und schon dieses erste Aufquillen der künstlerischen Empfindung Lionardo's leitet deutlich in den Strom über, der sich immer reicher und voller in seine späteren Bilder ergiesst. Lionardo's ästhetisches Axiom ist,[16] die Wahl der Form und die Weise ihrer Wiedergabe sollten derart sein, dass sie weniger beim ersten Anblick, als bei längerer Betrachtung wohlgefielen. Einen Beweis nun, wie er das malerische Element mit der eigen-

---

[16] Trattato della pittura, Florenz 1792.

thümlichen Schönheit des Bronzevortrags zu vermählen wusste, hat er an seinem Engel auf Verrocchio's „Taufe Christi" abgelegt; derselbe bewährt seine Stärke in Bethätigung der Regeln von Licht- und Schattenvertheilung, durch welche die bildliche Erscheinung plastisch gemacht wird, er offenbart aber zugleich unausgebildetes Gefühl für das Colorit im engern Sinne.

Technisch betrachtet lehrt unser Bild, dass Verrocchio dieselbe Art der Charakteristik und dasselbe Verfahren des Vortrags befolgte wie die Pollaiuoli, soweit diess bei der Verschiedenheit ihrer Naturen möglich war. Wie diese Zeit- und Ortsgenossen legt auch er seine Farbe mit sattem Pinsel in stark vortretender Masse an, nur schmeidigt er sie besser. Auch bei ihm nimmt man die Mühsal der Manipulation wahr, da er die harzige Zähigkeit des Bindemittels noch nicht überwunden hatte. Aber zwischen den Schattenpartien und ihren Umrissen werden sorgfältig Reflexe eingefügt. Die rothen Lichter sind scharf und trocken. Die Lippen haben stark hervortretende Contouren, und das Relief ihrer heraustretenden Theile ist durch Strichlagen hervorgebracht, ein Hilfsmittel, das überhaupt an den Gliedmarken aller Fleischtheile angewendet ist.

Sonach sehen wir die derbe, aber kraftvolle Anlage, die Wucht und Energie, vermöge deren die Pollaiuoli sich als Vorläufer Michelangelo's und Signorelli's darstellen, bei Verrocchio durch die Einwirkung einer höheren Natur gemässigt. Fällt auch an seiner Art zu zeichnen noch genug realistischer Tik auf, so strebt er doch nach grösserer Nettigkeit und gefälligerer Vollendung. Er überwindet als Bronzekünstler zwar die Herbheit nicht ganz, aber was er bildet, hat durchweg das Gepräge allgemein giltigerer Normen der plastischen Auffassung. Seine Landschaften weichen wenig von denen der Pollaiuoli ab, da seine ganze Malweise, wie gesagt, der ihrigen ähnelt, aber er erreicht mehr, denn er geht in höherem Grade auf Licht und Stimmung aus und weiss der Farbensubstanz trotz ihrer Schwerfälligkeit mehr Fluss und völligere Wirkung zu verleihen. In allen wesentlichen Punkten übertrifft er die Pollaiuoli durch Reife und umfassenderen Geschmack.

Auf Grund dessen, was oben zur Unterscheidung der Stileigenthümlichkeiten Verrocchio's und seiner Schüler Lionardo und Lorenzo di Credi gesagt ist, wenden wir uns nunmehr zur Beurtheilung etlicher Bilder, die dem Meister zugeschrieben sind:

Das Rundbild im Berliner Museum: Maria mit dem Jesusknaben auf dem Knie, welcher den kleinen Johannes liebkost,[17] hat mehr von der Darstellungsweise Credi's, als Verrocchio's, besonders vermöge der utrirten Formgebung des Kindes, des Stils der Gewänder und der Composition wie Durcharbeitung der Farben. Wir finden hier am ehesten die Periode kurz nach seinem Austritt aus dem Atelier des Meisters wieder, aber das Bild steht, auch wenn wir diess annehmen, in Colorit und Technik unter dem Niveau seiner meisten Leistungen. Berlin.

Von demselben Werth und zweifellos von derselben Hand ist ein Rundbild in der Ermitage zu St. Petersburg: Maria in ganzer Figur mit dem Kinde auf dem Knie und dem Knaben Johannes, der die Stufen zu ihrem Thron heraufsteigt; daneben zwei musicirende Engel. Hinten eine Fachwand von gleicher Höhe wie der Thronhimmel, im Vordergrunde Blumen.[18] Die Farbe ist hier fast ebenso düster wie auf dem Berliner Bilde, aber Gesichter und Geberden sowie technische Behandlung sprechen für eine reifere, wenn nicht auch spätere Hand. Petersburg

Aehnliches gilt von einem andern Rundbilde der Sammlung des Herrn von Lazarew, ebenfalls in Petersburg, welches dem Ghirlandaio zugeschrieben wird: Maria das Christuskind anbetend im Vordergrunde, ein heil. Hieronymus und Franciskus die Wundmale empfangend im Hintergrunde der Landschaft.[19]

Ein drittes gleichfalls rundes Stück von nicht ganz lebensgrossen Figuren — Maria mit Kind, dem jungen Johannes und zwei Engeln — besitzt die Sammlung des Marquis von Westminster in London. London.

Diesen Rundbildern in Petersburg und London stellt sich das dem Lionardo zugewiesene wundervoll ausgeführte Bild in Dresden zur Seite, nur hat es entschiedenere Züge eines echten Lorenzo di Credi an sich:[20] Maria (in hellblauem Ueberkleid mit gelbem Futter, worunter rothes Aermelmieder sichtbar ist) hält in der Hand, die sie um das nackte auf rothem Kissen in ihrem Schoosse sitzende Kind schlingt, eine blaue Traube, von der sie demselben eine Beere reicht. Unten steht der Knabe Johannes anbetend mit dem Kreuz. Im Hintergrund Dresden.

[17] Berl. Mus. N. 104. Holz. Oel. Durchmesser 2 F. 6 Z.

[18] Petersb. Ermitage N. 1, ursprünglich Holz, jetzt auf Leinwand übertragen. Durchm. 4 F. 1 Z. rhein. M.

[19] Holz. Die Figuren unter halber Lebensgrösse.

[20] Dresden, Gall. N. 30. Holz. H. 1 F. 6½ Z., br. 1 F. 3. 1860 aus der Sammlung Woodburne in London erworben.

rechts ein offenes Fenster mit Ausblick auf Städte und fernes Gebirge, links das Bett in sauberer Ordnung.

München. Das Tobiasbild mit den drei Erzengeln in der Münchener Pinakothek, als Verrocchio's Arbeit bezeichnet, wurde schon früher erwähnt.[21] Es ist die Arbeit eines untergeordneten Schülers von Filippino Lippi oder Botticelli. — Das ebenda (Cab. N. 571) befindliche Rundgemälde (Maria und Joseph innerhalb einer Ruine knieend und das Christuskind anbetend, welches auf einem Tuche am Boden liegt)[22] scheint mittelmässige Copie nach Lorenzo di Credi. —

An dieser Stelle nun haben wir noch eine Reihe anderer Bilder zu mustern, deren Nomenclatur zweifelhaft ist. Es sind diejenigen, auf welche wir bereits im Kapitel über die Peselli hindeuteten, denen sie gewöhnlich zugewiesen werden.[23] Wie dort schon erwähnt, halten etliche Kritiker die Pollaiuoli für die wahrscheinlichen Urheber; umso interessanter ist es, sie auf die Merkmale hin zu betrachten, welche oben zur Unterscheidung des technischen Stils der Pollaiuoli und des Verrocchio aufgestellt wurden.

London. In der Sammlung Barker in London: eine Madonna, das nackte Kind vor sich haltend, welches aufrecht steht und einen Vogel am Fädchen fliegen lässt; der an beiden Seiten befestigte Vorhang macht die Gruppe sichtbar, in der Ferne Landschaft. Maria hat das spitze Kinn mit Grübchen und die Rundlinien in der Carnation, welche Verrocchio's Schule auszeichnen; an dem nackten Kinde nehmen wir die schwülstige Formgebung wahr, auf die wir schon oben hinwiesen, und die Ausführung desselben ist roh. Obgleich sonach das Bild von seinem Besitzer mit gutem Grund den Pollaiuoli zugeschrieben wird, so ist doch die Färbung weicher als bei diesen und repräsentirt eine Mittelstufe zwischen ihnen und der Schule Verrocchio's.

Berlin. Besser ist ein Madonnenbild unter Pesello's Namen in der Berliner Gall.: Maria das nackte Kind haltend, welches vor ihr auf einer steinernen Brüstung steht und Segen ertheilt; die Jungfrau hat schmale Schultern und dünne schmale Hand, ihr grüner Mantel, um den Hals mit einem Kragen schliessend, ist eckig gefaltet, die Tunika roth; den Hintergrund bildet Landschaft.[24] Typus und Charakter der Figuren haben mit dem eben erwähnten Bilde in London viel gemein,

---

[21] Saal, N. 542, vgl. Cap. VII.
[22] Holz. Durchm. 2 F. 3 Z.
[23] Vgl. Cap. VI, S. 104.
[24] Berl. Gall. N. 108. Holz. Tempera. H. 2 F. 4 Z., br. 1 F. 5. Aus der Sammlung Solly.

aber die Farbe ist hier von stärkerem Impasto, leuchtender und besser verarbeitet, sodass wir den Eindruck derjenigen Durchführung erhalten, welcher die Pollaiuoli und den Verrocchio übereinstimmend charakterisirt.

Gleichartig im Gegenstand wie in der allgemeinen Beschaffenheit ist ein Gemälde des Städelschen Museums in Frankfurt a. M.:[25] auch hier Maria und das mit segnend erhobener Rechten vor ihr auf einer Brüstung stehende Kind, das mit der linken Hand einen um seine Hüfte geschlungenen Schleier fasst. Maria's blauer Mantel hat eckige Falten der Art, wie sie bei Verrocchio und Lionardo vorkommen; ihr Kleid ist durch eine Agraffe geschlossen, die Tunika roth mit Goldkanten; im Hintergrund sieht man durchs Fenster auf eine Landschaft. — Das Gemälde gilt für Pesello. Der Typus des Kindes erinnert an die Zeichnungen Verrocchio's und seiner Schule sowie an dessen Bronze des Knaben mit dem Delphin. Dieselbe Auffassung kehrt bei Maria wieder; der Umriss ist höchst präcis und die Farbe dünn, sodass die Grundirung durchscheint. Frankfurt.

Hervorragender als das vorige und eins der schönen gediegenen Werke florentinischer Schule dieser Zeit ist das neuerdings als „Ant. Pollaiuolo" benannte Madonnenbild der National-Gall. zu London:[26] Maria, ein überaus lieblicher Mädchenkopf mit weit aus der Stirn gestrichenem Haar und einem Schleierhäubchen mit Stirnschneppe frisirt, betet niederblickend mit zusammengelegten Händen das Kind an, welches, nur mit kurzem Hemdchen bekleidet, auf ihrem Schoosse liegend sie anschaut, indem es sein rechtes Händchen an den Mund hält und von einem Engel (rechts) gestützt wird, der mit sinnigem Ernste treuherzig aus dem Bilde herausblickt, während sein Genosse auf der anderen Seite einen Lilienstängel trägt und schwärmerisch gen Himmel sieht. Die Landschaft des Hintergrundes, mit niedrigem Horizont, bietet ein Flussthal von vereinzelten waldigen Hügeln. Die oberen Ecken der Tafel bedecken Vorhänge. — Die überlange Statur und das Lineament des Kopfes dieser Madonna haben mehr von Verrocchio als von den Pollaiuoli, und der Typus des Kindes trifft vollständig mit der Weise des Lorenzo di Credi zusammen: die schwere Plumpheit des Fleisches, der kurze Hals und dicke Kopf stellt die höchste Potenz der Formen dar, welche in Verrocchio's und Lionardo's Skizzen begegnen. Der Engel auf der rechten Seite erinnert an den von Verrocchio auf dem Bild der Taufe, bei dem anderen mit der sentimentalen Kopfhaltung spricht die Art der Verkürzung ebenfalls für Lorenzo; die Hände dieser Figur, wenn auch schmal und dürr, sind London.

---

[25] Städel. Mus. N. S. Holz. H. 31", br. 23" 9'". Pariser Maass.

[26] Nat.-Gall. N. 296. Holz. H. 3 F. 2, br. 2 F. 3¼. Es war früher als Werk des Domenico Ghirlandaio bezeichnet, von Einigen wurde es auch für eine Arbeit Piero's della Francesca gehalten.

mit grosser Delikatesse gezeichnet. Ueberhaupt hat die Zeichnung der Formen einen Grad von Sorgfalt und Genauigkeit, der kaum gesteigert werden kann; alles Schmuckwerk, wie die Agraffen Maria's und des Engels zur Linken, sind so sauber und kostbar, wie sie eigentlich nur der Goldschmied selber macht. Die Gewänder, besonders die der Engel mit ihren accentuirten Faltenmotiven, entsprechen der Manier Lorenzo's, zu der auch die Glätte und Reinheit des heiteren, jetzt sehr rothen Colorits stimmt. Der gesammte Stil des Bildes gleicht dem Vortrag der bronzenen Thomasgruppe in Orsanmichele, wie ihn Verrocchio's Schüler ins Malerische übersetzten, in gewissen Zügen pulsirt scheinbar etwas von Lionardo's Schwung.

So nahe die Kunstsprache Verrocchio's derjenigen der Pollaiuoli steht, in ihrer Auffassung ist nichtsdestoweniger sehr grosse Verschiedenheit. Jene Madonna in London weist durch Temperament und Behandlung weit mehr auf Verrocchio und Lorenzo di Credi hin, und wir glauben uns zu der Annahme berechtigt, dass sie Lorenzo im Atelier seines Meisters gemalt hat. Uebrigens ist dieses ebenso wie die damit zusammengruppirten Bilder in Tempera ausgeführt, eine Technik, welche die vorhandenen Arbeiten der Pollaiuoli und des Verrocchio nicht haben. Jedenfalls aber tragen sie insgesammt mehr Familienzüge von der Schule des Verrocchio als der Pollaiuoli an sich. — Noch folgende andere Bilder in England mögen in diesem Zusammenhange Erledigung finden:

London. Ein Rundgemälde der heiligen Familie in der Sammlung des Marquis von Westminster in London,[27] ebenfalls in der Manier des Lorenzo di Credi.

Oxford. Ein zweites Rundbild mit der heiligen Familie in der Gall. der Universität zu Oxford, ebenfalls für Verrocchio gehalten, welches jedoch nicht mehr ist als ein mangelhaftes Stück aus der Zeit Girolamo's del Pacchia.

Das Profilporträt (Brustbild) einer Dame, deren langes Haar mit Schleier und Perlen geziert ist, mit Wappenschild zur Seite, zuletzt im Besitz des Mr. Martin in London,[28] — früher dem Verrocchio, dann dem Pollaiuolo zugeschrieben — trägt das Gepräge von Filippino

---

[27] Auf der Ausstellung in Manchester N. 69.

[28] Es war früher in den Gallerien der Miss Rogers und Bromley's; beim Verkauf der letztern erstand es Herr Martin für 230 Guineen, hat es aber, wie es scheint, wieder an Mr. Barker abgetreten.

Lippi's Stil und wir halten es für eine schöne Leistung aus der Jugendperiode Raffaellino's del Garbo.

Endlich in der Sammlung Baring in London: Madonna das Kind haltend, welches aufrecht auf einer mit buntem Teppich behangenen Balustrade steht; den Hintergrund bildet Landschaft und Luft, letztere an der linken Ecke oben durch einen grünen Vorhang bedeckt; ein kleines Tafelbild, welches für Andrea Verrocchio's Arbeit gilt, aber dem Andrea Solario zuzuweisen ist. —

NEUNTES CAPITEL.

Sandro Botticelli.

Auf Filippino Lippi's Fresko der Kreuzigung Petri in der Brancacci-Kapelle zu Florenz sieht man unter den Zuschauern zuäusserst rechts (gerade in der Mitte der Wand und vor der Thür) einen Mann mit trübem nachdenklichen Antlitz, ganz im Profil, durch kräftige Stirn, energisch vorspringende Nase und tiefliegende Augen, breiten Unterkiefer und grossen Mund auffallend; eine carminblaue Mütze bedeckt das lockere braune Haar, die Gestalt birgt sich in violettrothen Mantel, Beine und Füsse sind mit grünen Trikots bekleidet: diess ist nach Vasari's Versicherung das Porträt des Sandro Botticelli, Zeitgenossen der Verrocchio, Domenico Ghirlandaio, Benozzo Gozzoli und Pietro Perugino, eines Künstlers, in dessen verschiedenen Perioden sich der halb religiöse, halb sinnliche Gefühlsausdruck Filippo Lippi's mit dem realistischeren Zuge der Pollaiuoli und des Verrocchio und einer ihm persönlich eigenen stark leidenschaftlichen Auffassung verbindet, welche von grosser Kraft und phantastischem Schwung der Gedanken zeugt.

Er war 1446[1] als jüngster Sohn des Mariano Filipepi zu Florenz geboren und vom Vater zum Goldschmiedehandwerk an-

---

[1] Gaye, Cart. I, 343 f., Vasari V, 110. Die frühere Ausgabe Vasari's hat als Geburtsjahr 1437, was die neuesten Herausgeber nach Gaye in 1447 ändern; das richtige Datum jedoch geben die neugefundenen Dokumente im Extrakt Dr. G. Milanesi's folgendermaassen: Amidei's Sohn ist Vanni — Vanni's Söhne Jacopo, Amideo und Mariano — Mariano's (geb. 1393) Giovanni (geb. 1427), Antonio (geb. 1433), Simone (geb. 1443) und Alessandro (geb. 1446).

gewiesen, blieb jedoch nicht lange bei dieser Beschäftigung, für die er weniger Neigung fühlte als für Malerei, und nach kurzem Besinnen ging er zu Fra Filippo, um zeichnen zu lernen. An keinem Meister des Quattrocento lassen sich die verschiedenen Wandelungen, welche die zeitgenössische Kunst durchgemacht hatte, besser wahrnehmen wie an Botticelli. Als er in die Welt trat, lebte der alte Fiesole noch; dann war er Zeuge davon, wie Fra Filippo der aus dem Kloster stammenden reinreligiösen Vorstellung weltlichere Züge gab und dabei die alte Temperapraxis erschöpfte. Er war in der vortheilhaften Lage, von den Erfolgen oder Misserfolgen derjenigen lernen zu können, die sich vor seinen Augen mit Verbesserung der Bindemittel und der Farbenzubereitung abmühten; daneben kamen die Forschungen auf dem Gebiet der Perspektive und die Anstrengungen derer ihm zu gute, welche die Erfahrung der plastischen und malerischen Arbeitsweise vereinigten. Den Ruf, den Botticelli genoss, bezeichnet Vasari's Aeusserung, dass er beim Tode Lippi's der beste Meister in Florenz gewesen sei,[2] und man begreift, dass dieses Urtheil Geltung haben mochte, ehe Domenico Ghirlandaio den ganzen Umfang seines Kunstvermögens offenbart hatte. — Für die Vespucci malte Botticelli 1480 in Ognissanti einen heil. Augustin al fresco, welcher von seiner Erfindung und kühnen Handfertigkeit zeugt, aber das daran hervortretende Geschick leidet an ähnlich gedrungener Formgebung, wie wir sie bei Andrea del Castagno finden. Die Hieronymusfigur Domenico Ghirlandaio's, als deren Gegenstück der Augustinus gemalt war, erscheint damit verglichen zwar kalt und ziemlich regungslos, an Würde und Noblesse jedoch überragt sie Sandro's Arbeit. Vasari, der sich auf das Technische verstand, es aber auch stets bevorzugt, mochte Botticelli's Leistung höher stellen, wir aber suchen vergebens den Ausdruck tiefer Contemplation und Verstandesschärfe, den er an dem Kopfe des Heiligen rühmt.[3]

Ognissanti. Florenz.

Botticelli stand im dreiundzwanzigsten Jahre, als Filippo (1469) starb. Der nächstfolgenden Zeit glauben wir einige seiner Rund-

---

[2] Vas. IV, 129.
[3] Vas. V, 112, vgl. Albertini's Memoriale (B. II, S. 440).

gemälde zutheilen zu müssen, welche in Erfindung und Auffassung, Charakter und Geberdensprache deutlich den Einfluss des Karmeliters zu erkennen geben. Noch im frischen Eindruck der Kunst dieses Meisters und in einem Alter, in welchem die individuelle Seelenstimmung, wenn anders eine da ist, sich in das Aeussere zu ergiessen vermag, malt er Madonnen von zarter Naivetät. Den Mangel eigentlich religiöser Resignation einerseits und durchgebildeter Typen andererseits sucht er durch den Ausdruck mütterlicher Innigkeit und stiller Schwermuth im Antlitz der Jungfrau und durch den heiligen Eifer seiner kindlichen Engel- und Heiligengestalten zu ersetzen.

Uffizien. Florenz. So auf dem aus lebensgrossen Figuren bestehenden Rundbilde in der Gall. der Uffizien:[4] Maria hat das fast ganz nackte Kind auf dem Schoosse; dasselbe hält in der Linken einen Granatapfel und blickt mit dem Ausdruck der Inspiration nach oben, indem es mit der Rechten die Hand der Mutter zu führen scheint, welche im Begriff ist, in ein vor ihr liegendes Buch das „Magnificat" zu schreiben. Zwei Engelknaben, von denen der eine hinter ihr steht, halten eine mit Schleier umwundene Krone über ihr Haupt; von den drei anderen, welche noch um die Gruppe beschäftigt sind, hält einer das Tintenglas, in das Maria eben die Feder taucht. Im Hintergrund sieht man ein Flussthal mit Park und Schloss.

In der Gruppirung und in Behandlung der Gewänder ahmt Sandro hier die Stilweise Lippi's nach, die bei diesem wiederum Anklänge an Reliefs des Donatello oder Desiderio da Settignano bietet, Louvre. Paris. und dasselbe gilt von dem Rundbilde im Louvre, wo Botticelli den gleichen Gegenstand mit wenig Abweichung behandelt.[5] Unverkennbar schlägt er in diesen Darstellungen eine Saite seelischer Empfindung an, welche der grosse Ghirlandaio in seinen formschöneren Compositionen oft unberührt lässt. Und die hier ausgeprägte Phase von Botticelli's Stil war offenbar vom reichsten Beifall der damaligen Kunstförderer in Florenz getragen, ja so sehr, dass es dem Meister zum Nachtheil gereichte; denn an

---

[4] Gall. der Uffiz. Florenz, N. 25. Holz.

[5] Louvre N. 195. Holz. Tempera. Durchm. 1, 14 M. Hier wird die Krone nur von Einem Engel gehalten.

einer Masse gleicher und ähnlicher Arbeiten, die aus seinem Atelier hervorgingen, zeigt sich, wie bald sie die Frische der Auffassung und die Sorgfalt der Durchführung verloren, die den frühesten und besten eigen ist.

Von Botticelli's Schätzung als Künstler gibt eine Thatsache Zeugniss, die erst kürzlich bekannt geworden ist. Nachdem die Verschwörung der Pazzi (1478) niedergeschlagen war, in welcher Giuliano de' Medici ermordet wurde, während Lorenzo auf wunderbare Weise entkam, und nachdem die schwerste Rache an Allen genommen war, die an dem Verrath betheiligt gewesen, erhielt unser Meister den Auftrag, die Bildnisse der Verschwörer an den Wänden des Palazzo pubblico zu malen, was er auch ausgeführt hat.[6]

Damals mag Sandro's Stilweise bereits Umwandlung durch den Impuls erfahren haben, den die Maler-Goldschmiede, wie die Pollaiuoli und Verrocchio, der florentinischen Kunst gaben. Dieser Einfluss konnte zwar die charakteristischen Züge, welche durch Fra Filippo's Unterweisung auf ihn übergegangen waren, nicht tilgen, aber merklich macht er sich nichtsdestoweniger, indem er die Heftigkeit seiner Hand und die Wildheit seiner Phantasie mässigte und ihn anhielt, auf die Anordnung seiner Gegenstände sowie auf Gruppirung und Geberdenspiel der Figuren mehr Nachdenken zu wenden und seine Zeichnung zu verbessern. Er vermied infolge dessen manche Uebertreibungen im Kostüm und Ornament und gab seiner Technik dadurch mehr Reife, dass er bei grösserer Harmonie der Farbengebung im allgemeinen hellere und durchsichtigere Töne benutzte, sie besser mischte und mit satterem Pinsel auftrug. Unter solchem erspriesslichen Einfluss wird die „Fortitudo“ entstanden sein, mit welcher Botticelli die

---

[6] Partiti e Deliberazioni dei Signori Otto del 1478, 21 Juli: „item servatis etc. deliberaverunt et stantiaverunt Sandro Botticelli pro eius labore in pingendo proditores flor. quadraginta largos.“ Aus dem Archivio centrale di Stato mitgetheilt von Dr. G. Milanesi im Arch. stor. VI (1862), p. 5 Anm. — Ugolino Verino (de illustr. urb. Flor. lib II) stellt Botticelli dem Zeuxis gleich:

„Nec Zeuxi inferior pictura Sander habetur,
Ille licet volucres pictis deluserit uvis.“

von den Pollaiuoli in der Mercatanzia in Florenz unvollendet gelassene Reihe der Tugenden abschloss:[7]

Uffizien. Florenz. Diese lebensgrosse weibliche Figur, unter einer Nische thronend, ist mit Harnisch angethan, worüber das gewöhnliche Kostüm fällt; auf dem Kopfe ein geflügelter Helm; quer vor sich im Schooss hält sie eine eiserne Keule und blickt nach ihrer Linken.

Arrangement, Zierrate und farbige Architektur entsprechen den Tugend-Allegorien der Pollaiuoli, an deren Vorbild er sich hier ganz und gar gehalten hat, wie denn die Figur auch die Gewaltsamkeit der Bewegung, den ungraziösen Typus und die Gedrungenheit und Plumpheit der Extremitäten und Gliedmaassen mit jenen gemein hat.[8] — Nicht so entschieden tritt diess bei seiner für Cosimo's Villa zu Castello gemalten Allegorie des „Frühlings" hervor, die sich jetzt in der Akademie zu Florenz befindet.[9] Hier gibt Botticelli bei grosser Gewissenhaftigkeit in Zeichnung und Durchführung seiner Phantasie vollen Spielraum und lässt die übertriebene Schlankheit und die Lockerheit der Bewegung sehen, wie sie bei Fra Filippo vorkommt, aber daneben zugleich den realistischen Zug und die Vorliebe fürs Ornament, welche die Pollaiuoli charakterisirt, sowie die plastisch modellirten Figuren Verrocchio's:

Akad. d. K. Florenz. Die Scene ist eine Landschaft mit Wald, Obstgarten und Blumenwiese: ein jugendlicher Mann von anmuthvoller Bewegung und schöner Proportion mit beflügeltem Helm gleich dem Merkur, um die Hüften leicht bekleidet, schlägt mit dem Schwert die Frucht von einem Baume; neben ihm auf dem Wiesenplan tanzen drei weibliche Gestalten (die Grazien?), von den duftigen Falten durchsichtiger Schleier umweht; eine vierte (Venus?) steht in reichem Kostüm inmitten des Plans, und von obenher schwebt der blinde Cupido mit brennender Fackel. Rechts naht ein fliegender Genius, dessen Kleid im Winde flattert, und stösst einen Luftstrom nach einer weiblichen Figur zu, welche einen Bogen hält und aus deren Munde sich Rosensprossen auf das Kleid einer

[7] Jetzt ebenfalls in der Gall. der Uffizien. N. 1299. Holz. Erwähnt ist das Bild bei Vasari V, 111 und bei Albertini (B. II. S. 442).

[8] Die beiden S. 80, Anm. 78 unter Fra Filippo erwähnten Bilder der Uffizien (N. 23 und 37, beide Madonnen mit Kind) haben dasselbe Gepräge der Mischung von dem Stil Filippo's und Botticelli's, wie sie diese Figur der Fortitudo repräsentirt.

[9] Akad. d. K. Flor. Saal d. alt. Gem. N. 24. vgl. Vas. V, 113.

Nymphe neben ihr ergiessen. Diese letzte Figur erinnert vermöge ihrer schmalen Hüften, dünnen Knöchel und langen Zehen an Modelle Lippi's und Verrocchio's, die Kopfform sowie die ältlichen Züge zeigen den Geschmack, welcher durch Lionardo's Schule in der Lombardei Beifall und Nachahmung fand.

Während sich sowol in der Formbehandlung als auch in dem Luxus an Schmuckgegenständen, womit Botticelli dieses Sujet ausgestattet hat, sein Zusammenhang mit der Goldschmiedekunst ausspricht, ist die Malmethode die der Pollainoli, jedoch vervollkommnet durch Anwendung von Bindemitteln, die nicht so zäh waren und daher auch flacheren Auftrag duldeten. Die Frische der früheren hat das Bild nicht mehr; interessant ist es besonders als ein Beleg für die allmälige Ausreifung der Manier des Meisters und als Specimen der Behandlung solcher halbheidnischer Gegenstände, wie sie zur Zeit Lorenzo's de' Medici beliebt waren.

Für seine Darstellung biblischer Sujets in dieser Periode ist die Anbetung der Könige (in den Uffizien) lehrreich, die er als Altarbild für S. Maria Novella im Auftrag der Medici malte, und welche namentlich den Zweck hatte, das verstorbene Haupt der grossen Familie zu verherrlichen:[10]

Cosmo kniet in Gestalt des ältesten der Könige vor Maria, die an hoher Stelle sitzt. Hinter ihm (nach links vom Beschauer) reiht sich eine Versammlung älterer und jüngerer Männer an, die in grosser Mannigfaltigkeit der Bewegung und Haltung trefflich gruppirt sind, besonders durch Noblesse ausgezeichnet ein Jüngling, der ganz vorn steht. Diesen gegenüber ist rechts eine Gruppe Anderer angebracht, die im Begriff sind, das Knie zu beugen, und hinter ihnen, meist an die verfallende Mauer gelehnt, die das Bild auf dieser Seite abschliesst, wieder eine andere Schaar Männer, in deren Physiognomien sich der Eindruck des weihevollen Vorganges spiegelt. Joseph steht, den Kopf in die Hand stützend, dicht hinter Maria, auf die er herabblickt; hinter ihm ragen die Balken und Pfosten der Hütte hervor, durch welche man in eine fein gezeichnete Landschaft blickt, die auf der anderen Seite durch einen Baum mit einem Pfau begrenzt wird. Uffizien. Florenz.

[10] Uffizien N. 1286. Holz, die Figuren halb lebensgross. Die beiden andern Könige des Bildes bezeichnet Vasari (V, 115, 116) als Porträts des Giuliano und Giovanni de' Medici. Auch Albertini erwähnt das Bild in S. M. Novella (s. Band II, S. 439).

Das Bild, in Tempera gemalt, zeichnet sich durch sehr schöne dramatische Beweglichkeit der Motive aus und bietet eine Fülle individueller Köpfe. Sie sind sämmtlich klar modellirt und plastisch vorgetragen, und die Gewandung ist bei etlichen Figuren grossartig. Reinheit der Zeichnung und lichtvolles Colorit geben dem Werk hohen Werth, wenn Vasari auch etwas zu viel thut, indem er es den allerbesten Leistungen der Zeit zuzählt.

In der Zeit, als Botticelli von Sixtus dem IV. nach Rom berufen wurde,[11] um dort gemeinschaftlich mit Ghirlandaio, Perugino, Cosimo Rosselli und Luca Signorelli (1481 — 84?) in der sixtinischen Kapelle zu malen, war sein Augustin in Ognissanti eben vollendet, an welchem das durch verschiedene Einwirkungen bisher zurückgehaltene Feuer seines Naturells zuerst hervortrat.
Ognissanti. Flor. In dieser Figur, von der bereits oben gesprochen wurde, verbindet er etwas von der gemeinen Physiognomik und dem utrirten Ausdrucke Andrea's del Castagno mit einem Ungestüm und einer Freiheit der Hand, die ihm ganz eigenthümlich ist. Das Bild gehört einer Periode an, in der Botticelli überaus beschäftigt war, derselben, in welcher auch seine Illustrationen zum Dante entstanden (1481), denen theilweise das Lob phantastischer Erfindungskraft und geistreicher Zeichnung gespendet wurde.[12] Die Produkte dieser Gährungsperiode des Künstlers zwingen in der That zu dem Bekenntniss, dass er sich zuweilen dem Grandiosen näherte. — Für seine Meisterschaft in der Wiedergabe springender oder tanzender Bewegung, sein Geschick in der Zeichnung fliegender Gewänder und die verhältnissmässige Eleganz und Anmuth, die er dem weiblichen Körper zu verleihen weiss, gibt das grosse Bild der Krönung Maria's in der florentiner Akademie (ursprünglich für S. Marco gemalt) hervorragendes Zeugniss:[13]

---

[11] Vas. V, 116, 117.

[12] Nach Vasari's Versicherung hat Botticelli den Dante sogar auch commentirt. Von den Zeichnungen erwähnt er (V, 117) eines Inferno. Die betreffende Dante-Ausgabe beschreibt Passavant, Peintre-graveur (Leipzig 1860 vol. I, p. 130 und 237 f.). Sie erschien 1482 mit Stichen, die nach Zeichnungen Botticelli's und theils von diesem selbst, theils von Baccio Baldini geliefert waren. Vasari sagt in seinen Notizen über Baldini (IX, 258 unter Marcantonio Bolognese), dass dessen Vorlagen sämmtlich von Botticelli hergerührt hätten.

[13] Akad. d. K. Florenz. Saal d. gr. Gem. N. 47. Die Vorderfiguren sind stark beschädigt und die Farbe blättert ab. Das Bild erwähnt Albertini Memoriale (Band II, S. 438) und Vasari V, 112.

Die demüthig schüchterne Gestalt der Jungfrau im Gegensatz zu der würdevollen Figur des Ewigen, der sie krönt, dazu der Chor von Cherubim und der Reigen von Engeln, welche Blumen tauschen und sie auf der Schwelle des Himmels niederlegen, der Tanz seliger Kinder, der sich um die Gruppe schlingt, und die vier ehrwürdigen Heiligen (Johannes der Täufer, Augustin, Hieronymus und Aloisius), die unten auf einer Wiese stehen in Gedanken vertieft oder emporschauend, geben einen grossartig schönen Eindruck. — Die zugehörige Predelle (in derselben Gallerie[14]) hat zum Mittelbilde die Verkündigung, umgeben von 4 Legendenepisoden aus dem Leben der Heiligen des Hauptgemäldes. Akad. d. K. Florenz.

Was die Wirkung des Bildes als Ganzes betrifft, so gibt es der Vorstellung von Unendlichkeit und von der Weite des Himmelsraumes trefflichen Ausdruck. In der Lust dieser paradiesischen Geister ist nicht mehr die holde Uebersinnlichkeit Fiesole's, sondern sie spricht sich in elastischem Schwung der Bewegungen und einer gewissen Grazie aus, welche dafür entschädigen muss, dass die Typen an und für sich nicht gerade edel sind. Balsamischer Lufthauch weht durch die Locken des himmlischen Chores und bauscht die Gewänder auf; die Engel, welche einander eifrig Blumen reichen oder sie zu Maria's Füssen streuen, lassen schon Verwandtschaft mit ähnlichen Gestalten bei Rafael erkennen und weisen nach, dass Botticelli Modelle hingestellt hat, an denen die nachkommende Kunst weiter bilden konnte. Daneben hält er — wie die Schlankheit der Mariengestalt, das Kostüm und die Haltung der Engel zeigt — noch immer Fühlung mit Fra Filippo, wogegen die realistische Bildung und die Vorliebe fürs Ornament, die einer anderen Schule eigen war, in den Heiligengestalten nachklingt: dem kahlgeschorenen Hieronymus, dem schön proportionirten sinnenden Augustin, dem mit starkem Bart charakterisirten Täufer, der aufwärts schauend einen Arm in die Höhe hält, und endlich in dem contemplativen Aloisius, der das Segenszeichen macht.

In der sixtinischen Kapelle zu Rom, wo Botticelli vor 1484 seine Scenen aus dem alten und neuen Testament malte,[15] sind

[14] Akad. d. K. S. d. gr. Gem. N. 49.

[15] Nach Rom hatte ihn Vasari's Angabe (V, 117) zufolge Sixtus d. IV berufen, der 1484 starb. Vasari erwähnt ausser den obengenannten Gegenständen auch noch „alcuni santi Papi nelle nicchie di sopra alle storie.“

die Züge der späteren Stilperiode deutlich ausgeprägt, aber die Raumvertheilung in den Compositionen ist nicht glücklich und sie stehen in diesem Betracht auf niedrigerer Stufe als ähnliche Arbeiten Filippo's. Er sucht diesen offenbaren Mangel dadurch gut zu machen, dass er in der Fügung der überladenen Gruppen und in dem Geberdenausdruck der einzelnen Figuren einen grossen Aufwand von Lebenskraft und Beweglichkeit entfaltet, die Gewänder heftig wehen lässt und die Zierrate verschwenderisch anbringt:

Cap. Sistina. Rom. In dem Sturz der Rotte Korah und der Vernichtung des Dathan und Abiram (das 5. Bild auf der linken Wand vom Altar her) treten diese Züge von Botticelli's damaligem Stil besonders deutlich hervor; sie finden sich auch noch in der Darstellung von Mose's Thaten in Aegypten (2. Bild der linken Wand). Dagegen bietet sein drittes Bild, die Versuchung Christi und sein Sieg über Satan (2. Bild der rechten Wand) — immer abgesehen von der Composition als solcher — einzelne Gruppen, welche dieses Fresko den besten Leistungen des Meisters an die Seite stellen. Eine derselben, auf der linken Seite, vereinigt die Schönheit und Kraft der Charakteristik, die uns auf seiner Anbetung der Könige in den Uffizien begegnete, und sie würde schon Beweis genug sein, dass dieses Stück des Freskencyklus der Sistina nicht von Ghirlandaio herrührt, dem man es so lange irrthümlicher Weise zuschrieb, sondern von dessen Zeitgenossen und Rivalen Sandro.

Hatten wir schon oben Gelegenheit, den Botticelli und Dom. Ghirlandaio in ihren beiden Bildern zu Ognissanti in Florenz zu vergleichen, so bietet sich in Rom neues Material dazu. Auch hier steht Sandro weder mit Domenico noch mit Perugino auf gleicher Höhe, und nur Cosimo Rosselli wird von ihm übertroffen; die Energie des Ausdruckes jedoch erhebt sich zuweilen bis zu der Formsprache, die aus den benachbarten Bildern Signorelli's redet.

Derselben Periode scheint das Bild anzugehören, welches unter der Bezeichnung „Calunnia d'Apelle“ berühmt ist und vor Zeiten Eigenthum des Fabio Segni war (jetzt in den Uffizien):[16]

Uffizien. Florenz. Der Gegenstand ist bekanntlich dem Lucian entnommen: der Maler Apelles war von seinem Kunstgenossen Antiphilus bei ihrem

[16] Jetzt N. 1182 der Uffizien. Holz, kleine Figuren.

gemeinschaftlichen Gönner dem König Ptolemäus von Aegypten verleumdet worden, an der Verschwörung des Theodotus in Tyrus theilgenommen zu haben, und malte zum Gedächtniss an seine Gefahr, der er glücklich entkam, das allegorische Bild, welches Botticelli nach der Schilderung des Dichters wiederholte. In einer mit prachtvoller Loggia abschliessenden Halle, deren reiche Renaissance-Architektur ringsum mit Reliefschmuck und Statuen in Nischen ausgestattet ist (letztere an die Figuren des Andrea del Castagno erinnernd), sitzt rechts auf kunstreich geschmücktem Richterthron ein Mann mit der Krone auf dem Haupt und mit ungeheuren Ohren, in die ihm zwei von links und rechts sich herzudrängende Weibsgestalten (Unwissenheit und Vermuthung) eifrig einflüstern. Er streckt, wie zur Bekräftigung, die Hand nach einem Manne aus (dem Neid), der in zerlumpten Kleidern und mit dem Aussehen eines Kranken den Arm erhebend zu ihm redet und zwar als Führer der Hauptgruppe, der Verleumdung mit ihrem Opfer. Calumnia ist eine sinnlich schöne junge Frauengestalt; während zwei andere Weiber (Arglist und Täuschung) beschäftigt sind, sie mit Blumen und Bändern aufzuputzen, schleppt sie, in der Linken die brennende Fackel tragend, mit der Rechten einen nackten Jüngling an den Haaren herbei, der die Hände faltend am Boden schleift. Dieser Gruppe folgt, fast ganz in weiten Gewändern verborgen, eine hässliche Megäre (die Reue), welche knirschend nach der Gestalt der „Wahrheit“ sich umschaut, die völlig nackt und mit wallendem Haar die Hand zum Zeugniss gen Himmel hebend den Zug schliesst.

Die Composition enthüllt uns neue Züge in Botticelli's Kunstcharakter; sie erweist sein Studium classischer Architektur und Bildhauerei, während gleichzeitig die Figuren in ihrer fast zigeunerhaften Wildheit trotz der hier und da sehr schönen Drapirung entschieden an Uebermaass der Beweglichkeit leiden und bis ans Barocke streifen.

Ohne Zweifel hat Sandro in seiner späteren Periode noch zahlreiche andere bedeutende Werke geschaffen, wie er denn stets sehr gesucht war. Von einem Auftrage, den er in Gemeinschaft mit Dom. Ghirlandaio i. J. 1482 erhielt — er betraf Malereien in der Sala dell' Udienza des Palazzo pubblico zu Florenz — haben wir zwar urkundlichen Nachweis,[17] aber keine Gewissheit darüber, ob er ihn auch ausgeführt hat.

---

[17] s. Gaye, Cart. I, 578: „Item dederunt (5. Oktob. 1482) vigore dictae legis Dominicho et Sandro Marini, pictoribus, faciam sale audientie dominorum dicti palatii ad pingendum et ornandum etc.“

Zu den lebensvollsten und hervorragendsten seiner Gemälde gehört die Darstellung des Todes und der Himmelfahrt Maria's, die er für Matteo Palmieri in S. Piero maggiore zu Florenz lieferte, ein sehr figurenreiches Bild mit dem Porträt des knieenden Stifters und seiner Gattin, jetzt in Hamilton-House bei Glasgow in Schottland:

Glasgow. Schottland. Die Mitte der Composition nimmt das Grab ein, aus welchem die Jungfrau emporgestiegen ist, das Lokal eine Landschaft, welche durch die Ansicht von Florenz geschlossen wird. Zu den Seiten knien die Apostel, und am Himmel sieht man die Auferstandene, ebenfalls knieend vor dem Heilande inmitten einer kreisrunden Regenbogenglorie, von welcher zwei Zonen mit heiligen Patriarchen, Doktoren, Propheten, Märtyrern und Engeln erfüllt sind, die zwei- und dreireihig hintereinander im Gespräch dasitzen.[18]

So hohes Lob das Bild als Kunstwerk auch fand, es wurde nichtsdestoweniger von der Geistlichkeit unterdrückt. Man bezichtigte nämlich den Maler und den Besteller einer ketzerischen Auffassung des Jenseits. Palmieri, florentinischer Geschäftsträger am neapolitanischen Hofe, war Poet und hatte in einem Gedichte „la Città di Vita“ seinerseits die von der Kirche als häretisch verdammte Ansicht des Origenes über die Beziehung variirt, in welcher die bei der Empörung Lucifers neutral gebliebenen Engel zu den Menschenkindern stehen sollten. Den Ausdruck dieses harmlosen Gedankenspieles wollte man in Sandro's Figuren wiedererkennen, und darum wurde sein Gemälde lange Zeit den Augen der Gläubigen entrückt.[19]

Nicht mit demselben Erfolg, obschon geschickt genug, sind 4 kleine Bilder behandelt, die Botticelli i. J. 1487 bei Gelegenheit der Hochzeitfeier des Pier Francesco Bini und der Lucrezia Pucci in Florenz malte und die bis vor kurzem in der Casa Pucci daselbst bewahrt wurden, jetzt aber nach England gekommen sind.[20]

---

[18] Das Bild ist trefflich erhalten, nur die Hände der Stifterfiguren sind aufgefrischt.

[19] Vasari V. 114 f. eifert schon über diese Unbill an dem Werke; weitläufig berichtet Richa, Chiese fior. I, S. 154 ff. über den Fall.

[20] In die Sammlung Barker in London. Die Breite der Bilder ist über $2^{1}/_{2}$ braccie. die Höhe etwas über $1^{1}/_{3}$.

Das Sujet ist der Novelle Boccaccio's entlehnt, welche das Liebesgeschick des Nastagio degli Onesti erzählt:

Nastagio hatte Gut und Geld in der Werbung um eine schöne Dame zugesetzt, die schliesslich seine Hand verschmähte. Da wird dem verzweifelten Liebhaber eines Tages eine Vision: er sieht einen Ritter, der ein nacktes Mädchen verfolgt und ihr das Herz aus dem Leibe reisst, das er seinen Hunden vorwirft. Durch Mittheilung dieses schrecklichen Gesichts von der Qual der Mädchen, die den Anbeter von sich stossen, wird die Geliebte, entsetzt vor ähnlichem Schicksal, in des Ritters Arme getrieben. — Das erste der Bilder zeigt, wie sich der trauernde Nastagio des Mädchens annimmt, das verfolgt zu ihm flieht, das zweite enthält ihre furchtbare Strafe, nach deren Vollzug sie jedoch wunderbarer Weise sich wieder aufrafft und, vom Ritter aufs neue verfolgt, entflieht; im dritten sieht man die von Hunden gehetzte Schöne in das Gemach stürzen, wo Nastagio und Paolo Traversari an festlicher Tafel schmausen; im letzten Bilde ist das Hochzeitsfest der Tochter Traversari's mit Nastagio hergerichtet: in weiter Halle sind zwei Tische gedeckt, an denen die Männer und die Damen speisen, der getreue Werber ihnen gegenüber.[21]

Ein in mehrfacher Beziehung höchst ehrenvoller Auftrag wurde dem Künstler 1491 durch Vermittlung Lorenzo's de' Medici zu Theil: die Ausführung des Mosaikschmuckes der Zanobius-Kapelle im Dom zu Florenz, die ihm gemeinschaftlich mit Domenico und David Ghirlandaio übertragen war. Es ist höchlich zu beklagen, dass uns durch den Untergang dieses Werkes, welches bei Lorenzo's Tode (1492) ins Stocken gerieth, die Mittel entzogen sind, über Sandro's Leistungsfähigkeit im Fache musivischer Dekoration zu urtheilen, in welchem er bis dahin, soviel uns bekannt, noch keine Probe abgelegt hatte.[22] In demselben Jahre finden wir Botticelli's Namen auf der Liste des bereits wiederholt erwähnten Sachverständigenrathes, der über die Frage zu entscheiden hatte, wie die Façade von S. Maria del Fiore wiederherzustellen sei.[23] Ueber seinen andauernden Aufenthalt in Florenz nach dieser Zeit er-

---

[21] Auf dem zweiten Bilde ist die Oberfläche an vielen Stellen retouchirt, die Figuren der Dame und des einen Hundes neu. Ebenso hat die Banketscene viel Auffrischung erfahren. Die Ausführung ist mässig, der Tempera fehlt es an Licht. Vgl. über das Ganze Vasari V. 113 f. Die Erzählung steht im Decamerone Giorn. V, Nov. 8.

[22] Die Urkunde darüber dat. 1491 s. im Dokumentenanhang zu Vasari VI.

[23] Vasari VII, 247.

halten wir verschiedene Belege — so z. B. durch einen Brief des jungen Michelangelo (mit der für jene von Savonarola aufgeregte Zeit charakteristischen Ueberschrift „Christus!"), der 1496 unter Botticelli's Adresse an Lorenzo (di Pier Francesco) de' Medici ging;[24] — ferner durch Sandro's eigenhändige Einkommensteuertaxe vom Jahre 1498, woraus wir erfahren, dass er damals mit seinem Bruder Simone im S. Lucia-Viertel bei Ognissanti wohnte.[25] Aus d. J. 1503 endlich ist uns sein Gutachten bezüglich des besten Standortes für Michelangelo's David-Statue überliefert.[26]

Von dieser Zeit jedoch bis zu seinem Tode i. J. 1510 war sein öffentliches Ansehen ohne Zweifel herabgesunken, da er statt mustergiltiger Arbeiten oft Sachen lieferte, bei denen er sich's durch einfache Wiederholung früherer Modelle bequem machte und so ganz Italien mit Bildern versorgt hat, die schon von Haus aus schwach waren und es durch Alter und Reparaturen immer mehr werden mussten. — Vasari weiss sogar sehr Trauriges über den Lebensabend des Künstlers zu berichten. Als eifriger Piagnone habe er über der religiös-politischen Parteigängerschaft Savonarola's schliesslich seine Kunst dergestalt vernachlässigt, dass er bei all seiner guten Laune, die er oft habe spielen lassen und wovon Vasari mehrere anmuthige Pröbchen auftischt, in Elend und Armuth gefallen wäre; er sei im Alter auf Krücken gegangen und so heruntergekommen, dass er Hungers gestorben sein würde, hätten seine Freunde und Lorenzo de' Medici ihn nicht unterstützt.[27] Hier haben wir es doch wol mit Uebertreibungen zu thun, wenigstens scheinen Mittel genug dagewesen zu sein, um eine Gruft in Ognissanti zu kaufen, wo Botticelli mit den Seinigen begraben liegt. Sein Tod erfolgte am 17. Mai 1510.[28]

Die Zahl seiner Werke, die nicht in näheren Zusammenhang mit Zeit- und Lebensumständen Botticelli's zu bringen sind, ist sehr gross. Wir stellen sie ihrer Bedeutung nach in folgender Ordnung zusammen:

---

[24] Abgedr. bei Gualandi, Mem. ined. Ser. III, p. 112: deutsch bei Guhl, Künstlerbriefe I, 173 ff.

[25] s. Gaye, Cart. I. 343.

[26] Gaye II, 458.

[27] Vgl. Vasari V, 118 f. und 120.

[28] s. Tav. alfab. zu Vasari und Anm. 2 zu Vas. V. 120.

Gall.-Bilder. Italien.

Florenz, Uffizien N. 39:[29] „Allegorie auf die Geburt der Venus.“ Die Göttin, eine morgenschöne schlanke Gestalt, steht die rechte Hand auf den Busen legend, mit der linken das üppige Haupthaar unter dem Schoosse zusammenraffend auf der leicht gekräuselten Meeresfläche in einer Muschel; sie wird durch den Hauch zweier in flatternden Gewändern von links herschwebender, geflügelter Windgeister, die einander umschlungen halten, ans Ufer getrieben, wo ein junges Weib in damaligem Zeitkostüm (Allegorie des Frühlings) am Saume des Orangenhaines ihr das Gewand entgegenbreitet, während ihr von der andern Seite Blumen nachregnen. Die Composition als solche entbehrt etwas des Gleichgewichts. Das Bild war, wie die oben erwähnte Frühlings-Allegorie, für Cosimo's Villa zu Castello gemalt.

Florenz, Uffizien N. 1289, Rundbild: Maria mit Kopftuch bedeckt und mit melancholischem, fast Mitleid heischendem Ausdruck in den nicht mehr jugendlichen Zügen hält das in ihrem Schooss liegende Kind, welches mit der Linken einen Granatapfel fasst und mit geneigtem Köpfchen ernst herausschauend die Rechte in müder Bewegung zum Segnen erhebt. Drei Engel drängen sich von jeder Seite nah an die Gruppe an und singen aus einem Buche, das je der mittelste hält.[30] — Es steht dem oben (S. 158) erwähnten Rundbilde zwar an Schönheit nicht gleich, ist aber ein des Meisters durchaus würdiges Werk.

Florenz, Uffizien N. 1158: Holofernes, todt in seinem Zelte aufgefunden; vorn die enthauptete Leiche ganz nackt, nur in Bettlaken eingewühlt, links drei alte Häuptlinge in entsetzter Bewegung, rechts andere herzutretend, daneben ein Reiter, die Gruppe zum grössten Theil durch das Zelttuch geschlossen. Kleine Figuren.

Florenz, Uffizien N. 1156: Judith nach Bethulien zurückkehrend; sie schreitet träumerisch zurückschauend in Festkleidung, das blosse Schwert in der Rechten, einen Oelzweig in der Linken, der Magd voraus, welche das Bündel mit dem Haupt des Holofernes auf dem Kopfe trägt; in der Ferne ein Hügel und die Stadtmauer. Ebenfalls kleines Bild und nicht frei von Retouchen.[31]

Florenz, Akad. d. Künste (S. d. gr. Gem.) N. 52: zwei Engel erheben an jeder Seite den Vorhang, hinter welchem man Maria mit dem Kinde sieht, umgeben von 2 Seraphim mit den Leidenssymbolen Christi zwischen den Heiligen Barnabas, Michael, Joh. dem Evangelisten, Ambrosius und Katharina von Alexandrien. Ein schönes Stück, doch ebenfalls nicht unberührt.[32]

---

[29] I. Corrid. Auf Leinwand, die Figuren lebensgross. Vgl. Vasari V, 113.

[30] Die Figuren bis ans Knie gesehen, lebensgross. Auf Holz.

[31] O. Mündler (Zeitschr. f. bild. Kunst. Leipzig B. II, S. 279 (1867) erwähnt eine Wiederholung dieses Bildes „anscheinbar von der Hand des Filippino Lippi“ in dem herzogl. Palaste de' Fondi zu Neapel.

[32] Ursprüngl. in S. Barnaba zu Florenz, vgl. Vasari V, 112 und Richa, Chiese VII, 65. — Der obere Theil des Bildes ist moderne Zuthat von Veracini.

Gall.-Bilder. Italien. Florenz, Akad. d. K. (S. d. alt. Gem.) N. 48: der Erzengel Rafael mit Tobias. Schulbild.

Florenz, Akad. (S. d. kl. Gem.) N. 25: die drei Erzengel mit Tobias, bereits oben unter den Pollaiuoli erwähnt.[33]

Florenz, Akad. (S. d. kl. Gem.) N. 39: zwei Scenen aus dem Leben des heil. Augustin in der Manier Botticelli's oder seiner Schule; N. 42: Herodias mit dem Haupte des Johannes auf der Schüssel und Christus mit der Dornenkrone auferstehend; N. 69: der heil. Andreas betend vor dem Henker. Sämmtlich kleine Stücke von wenig Belang.

Florenz, Akad. (S. d. gr. Gem.) N. 46: Madonna mit 4 stehenden und 2 knieenden Heiligen, ist oben unter Andrea del Castagno erledigt.[34]

Florenz, Gall. Pitti N. 348, Rundbild:[35] Maria, sinnend aus dem Bilde schauend, hält den Knaben, der seine rechte Hand an ihren Hals und den Kopf zum Kusse an ihre Wange drückt; links der Knabe Johannes mit gekreuzten Händen, hinter diesem und rechts hinter Maria je ein Engel, letzterer mit einem Lilienstengel in der Hand über eine Brüstung gebeugt. Gehört nicht zu den vorzüglichen Arbeiten des Meisters.

Florenz, Gall. Pitti N. 357: Maria hält stehend den Christusknaben, der sich wendet, um den jungen Johannes zu umarmen.[36] Ein echtes Werk.

Florenz, Gall. Pitti N. 353: weibliches Profilporträt mit haubenartigem Kopftuch über schlichtem Scheitel, schlankem Wuchs und auffallend gestrecktem Hals, in ausgeschnittenem sehr einfachem Kleid; angeblich „La bella Simonetta", bekannt als Geliebte des Giuliano de' Medici. Das Bild muss trotz des faden grauen Gesammttones als Botticelli's Arbeit anerkannt werden, doch scheint es eine Person von geringerem Range darzustellen, als Simonetta gewesen ist.

Florenz, S. Jacopo di Ripoli, Altarbild:[37] Krönung der Jungfrau, welche in einer Glorie von anmuthigen musicirenden Engeln kniet; unten 18 Heilige, fast lebensgross. Dieses Gemälde, lange Zeit dem Dom. Ghirlandaio zugeschrieben, ist in Wahrheit eine der sorgfältigen Arbeiten aus Botticelli's guter Zeit und hat in der Schönheit der Motive Berührungspunkte mit seiner für die Medici gemalten und mit deren Porträts versehenen Anbetung der Könige (s. S. 161).

Florenz, Casa Alessandri (Borgo degli Albizzi): Rundbild der Madonna mit Kind und Engeln, in der Gruppirung dem Gemälde N. 25 der Uffiziengallerie ähnlich, aber nicht so schön in der Ausführung.

Florenz, Gall. Corsini N. 13, Rundbild: zwei Engel öffnen den Vorhang und halten eine Krone über das Haupt Maria's, vier

---

33 Cap. VII, S. 136.

34 Cap. II, S. 44.

35 Holz. Durchmesser M. 1. 13

36 Leinwand. H. bracc. 2, 5, 10, br. 1, 11, 6.

37 Rechts vom Eingange.

andere stehen mit den Passionssymbolen dabei. Durch Abreibung schadhaft gewordenes Bild. — Ebenda:[38] fünf kleine allegorische Figuren auf Einem Bilde. Gall.-Bilder. Italien.

Florenz, Samml. Lombardi: das am Boden liegende Christuskind streckt die Arme nach der Mutter aus, welche die Hände über der Brust kreuzend vor ihm kniet; in der Umgebung Engel. Halbfiguren. Ein Bild von schöner Erhaltung.

Florenz, Oratorio di S. Ansano: vier Allegorien auf getrennten Tafeln, Darstellungen des Triumphs der Liebe, der Keuschheit, der Zeit und der Göttlichkeit. In der Manier Botticelli's und seiner Schule, aber schadhaft.

Volterra, Badia, Sakristei: Krönung der Jungfrau, sehr ähnlich dem Bilde in S. Jacopo di Ripoli zu Florenz, doch mit nur 4 Heiligen und einem knieenden Mönche unten. Das Gemälde zeigt zwar Botticelli's Behandlungsweise, aber befindet sich in traurigem Zustand.[39]

Prato, bei Signor Nistri, Rundbild: Maria mit zusammengelegten Händen den Knaben anbetend, der vor ihr mit einem Buch in der Hand auf dem Kissen sitzend zu ihr aufblickt; links der kleine Johannes, rechts ein Tisch mit Rosen in einer Vase; die Figuren fast lebensgross. Ein schönes trefflich erhaltenes Bild des Meisters, in lichter und etwas rauher Tempera gemalt, einer Technik, wie man sie ähnlich bei Filippino antrifft.

Empoli, Pieve: zu den Seiten der Statue des Sebastian von Rossellino zwei Engel, die Arme kreuzend, mit reichem Ornament; darüber ein Mann und ein Weib, knieend, darunter am Sockel fünf Darstellungen von roherem Vortrag.[40] Die Engel, wenn auch recht anmuthig, sehen nach der Hand eines jungen Gehilfen in Botticelli's Atelier aus; die Bildnisse sind gut.

Rom, Gall. Borghese:[41] schönes Rundbild mit Maria, dem Kinde und dem jungen Johannes im Innern eines Zimmers, umgeben von 6 Engeln, die hinter einer Rampe singen; fast lebensgrosse Figuren.

Modena, Gall. N. 28, Rundbild: Maria, Jesus und Johannes, ein flaues mittelschlächtiges Schulgemälde.

Mailand, Bibl. Ambrosiana, kleines Rundbild: Maria kniet rechts vor dem Christuskinde, welches von einem Engel in der Schwebe gehalten wird, und spritzt ihm von weitem Milch aus ihrer Brust in den Mund. Zwei Engel schieben den Vorhang des zeltartigen Gemaches zurück, das durch eine Brüstung, worauf das Buch liegt, geschlossen wird, während man hinten auf eine Landschaft mit Hügel, Teich und

---

[38] Ohne Nummer, durch seltsame Verwechslung dem „Angelico" zugeschrieben.

[39] Vasari erwähnt (V, 118) Gemälde, die Botticelli für Lorenzo de' Medici im Spedaletto bei Volterra (jetzt Privatgebäude im Besitz der Fürsten Corsini) auszuführen hatte.

[40] Erwähnt von Vasari V, 121.

[41] I. Zimmer N. 1.

Gall.-Bilder. Italien. Bäumen blickt. Das Bild ist sauber und liebevoll durchgeführt und mit viel Empfindung in der Weise vorgetragen, die später in Filippino Lippi und mit Uebertreibung in Raffaelino del Garbo Nachahmer fand.

Turiner Gall. N. 374: Madonna mit dem Kinde, Halbfiguren in einer Landschaft,[42] Maria schlank und anmuthig, der Knabe schwach, aber das Bild ein treffliches Specimen von Botticelli's Manier.

Turiner Gall. N. 587: eine Allegorie in der dem Piero della Francesca besonders geläufigen Weise behandelt: ein Weib in einem Karren sitzend, der von zwei Einhörnern gezogen wird; ausserdem mehrere andere Figuren, darunter eine mit einer Fahne; im Hintergrunde Landschaft.[43] Kleines höchst sauber ausgeführtes Bild, welches jedoch durch Abreibung gelitten hat.

Turin, ebenda N. 591: die drei Erzengel mit Tobias, schwaches Bild, aber in Botticelli's Schulstil, etwa die Mitte haltend zwischen unserem Meister und Filippino, von lichtem, doch schwachem Colorit, möglicherweise von Raffaelino del Garbo oder sonst einem Schüler in Filippino's Atelier.

Turin, ebenda N. 100: eine Composition, benannt „die Zerstörung von Jerusalem", ein Schlachtstück, nicht von Botticelli, wenn auch aus der florentiner Schule und von der Gattung, für welche abwechselnd die Namen Peselli, Dello oder Uccelli gebraucht zu werden pflegen.[44]

Turin, ebenda N. 586: Madonna mit Kind, nicht von Botticelli, sondern im Stile des Lorenzo di Credi.

Deutschl. Berlin, Gall. N. 102, Rundbild:[45] Maria vor einem reich ornamentirten, oben mit nackten Engelfiguren geschmückten Nischenthrone stehend, auf dessen rechter Seitenlehne Buch und Tuch liegt, hält das mit der Rechten Segen spendende, mit der Linken das Schleiertuch der Mutter fassende nackte Kind, welches sie auf die linke Seitenwange des Thrones gestellt hat; beide blicken ernst nach dem Beschauer. Links (vom Beschauer) sind 3, rechts 4 Engelknaben auf der Umgangsstufe neben dem Throne angebracht, welche Rosenkränze im Haar tragen und brennende Kerzen auf vasenartigen Leuchtern, ebenfalls mit Rosen decorirt, in den Händen halten. Den Hintergrund bildet eine Rosenhecke, darüber der Himmel. Das Bild hat durch Retouche namentlich an den beiden Hauptfiguren gelitten; von besonders anmuthvoller Schönheit sind die Engel.

Berlin, Gall. N. 106: Maria, auf dem Throne sitzend, hält dem Kinde, welches die Hände zu ihr hinaufstreckt, die Brust ent-

---

[42] Holz. H. M. 0,80, br. 0,57.

[43] Das Bild gehört, wie O. Mündler (Zeitschr. f. bild. Kunst II. Jahrg. S. 279) lehrt, zu einer Reihe von Darstellungen des Triumphs der Judith etc., von denen derselbe Gewährsmann 4 Stück „von wunderbarer Feinheit und Zierlichkeit" im Palast Adorno zu Genua anführt.

[44] Die neueste Nomenclatur gibt „Parri Spinelli". Vgl. dazu im Cap. über die Peselli. S. 95. Anm. 24.

[45] Tempera auf Holz. Durchm. 6 F. 1¾ Z. — Aus der Samml. Solly.

gegen; rechts Johannes der Täufer, links Joh. d. Evangelist in hohem Alter; aus Palmen und Oliven gebildete Lauben umschliessen die Madonna und die Heiligen. Ein schönes Werk des Meisters.[46] Gall.-Bilder. Deutschland.

Berlin, Gall. N. 1117: Verkündigung, Gabriel hat sich vor der in ihrem Gemach knieenden Maria ebenfalls auf ein Knie niedergelassen; hinten Durchsicht ins Freie.[47] Echt, aber nicht von hervorragendem Werthe.

Berlin, Gall. N. 1124: Venus nackt aufrecht stehend in der Haltung der mediceischen; gehört ebenfalls nicht zu den besten Leistungen des Meisters.[48]

Berlin, Gall. N. 81: angebl. Porträt der Lucrezia Tornabuoni, Gemahlin des Lorenzo magnifico und Mutter Leo's des X., ganz Profil; auf dem Kopf ein weisser Schleier, Obergewand purpurn, Unterkleid dunkelblau, das Kostüm nach dem einfachen Schnitt, den die sogenannte „Bella Simonetta" (s. oben) trägt. Das Bild ist mit Sorgfalt, aber schwach ausgeführt und von blödem Ton.[49]

Berlin, Samml. Raczynski N. 54, Rundbild: Mad. mit dem Kinde, umgeben von einem Chor singender Engel. Maria, lebensgross, hält den Knaben, welcher nach dem Beschauer blickend das Kleid der Mutter zu öffnen strebt, eine empfindungsvolle Gruppe. Rechts ein Engel, welcher drei anderen eine Stelle im aufgeschlagenen Buche zeigt; auf der anderen Seite ebenfalls 4 Engel, die gut und mannigfaltig charakterisirt sich in traulicher Gemeinschaft einer dem anderen an die Schulter lehnen. Das Fleisch ist trefflich gemalt, an den Gelenken und Extremitäten in der etwas schweren Stilisirung gehalten, die wir bei den Pollainoli und an der Figur der „Fortitudo" Botticelli's wahrnehmen. Das Bild ist zwar retouchirt, hat aber das Licht dadurch nicht eingebüsst.[50]

München, alte Pinakothek, Saal, N. 555: Grablegung Christi. Der Leichnam des Heilands, rothhaarig und bartlos, ruht im Schoosse Maria's, einer höchst bedeutend charakterisirten Gestalt, die ohnmächtig zusammensinkend von Johannes unterstützt wird, der zugleich das schleierartige Bahrtuch, worin Christus liegt, gefasst hat. Magdalena und ein anderes Weib benetzen Haupt und Füsse des Todten mit Thränen, eine dritte, welche rückwärts verhüllt steht, hält die blutigen Nägel in der Hand. Daneben rechts Petrus mit den Schlüsseln, die eine Hand erhebend, ziemlich steif und trocken, links

---

[46] Temp. auf Holz. H. 5 F. 11 Z., br. 5' 9". Diess ist das Bild, welches Vasari (V, 111) in der Cap. de' Bardi zu S. Spirito in Florenz aufführt. Es wurde durch Rumohr angekauft.

[47] Temp. auf Holz. H. 3' 6", br. 3' 9". Aus der Samml. Solly.

[48] Temp. auf Leinwand. H. 5', br. 2' 2". Aus der Samml. Solly.

[49] Temp. auf Holz. H. 1' 2 3/4", br. 9 1/2".

[50] Holz. Durchm. 4' 3". Der Besitzer weist bezüglich der Provenienz des Bildes auf das von Vasari (V, 118) in S. Francesco fuor della porta a S. Miniato erwähnte Bild hin.

Gall.-Bilder. Deutschland.

Paulus und Hieronymus. Den Hintergrund bildet die Höhle mit dem Steingrab.[51] Ein schönes Gemälde des Meisters, welches der ehemals in der Sakristei von S. Maria maggiore in Florenz für die Familie Pianciatichi gelieferten Pietà entspricht.[52]

München, Bes. Herr Widmann (auf der Ausst. von 1869 N. 16): Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, lebensgross, ein Hausaltarstück von guter Conservirung, wenn auch durch das Alter abgeblasst, die schwarzen Umrisse stark hervortretend; gehört zu den grautönigen mittelmässigen Arbeiten, ist aber ein echtes Bild.[53]

Altenburg, Lindenau-Gall. im Pohlhof, N. 123, Lünettenbild: Madonna mit dem Kinde, von Engeln umgeben, unbedeutendes stark lädirtes Gemälde mit graubraunen Schatten.

Dresden, Gall. N. 25: Johannes der Evangelist, Nägel und Dornenkrone in der linken Hand haltend und andächtig betrachtend; N. 26: Johannes der Täufer, beides Brustbilder und Gegenstücke, das erstere aus Botticelli's Schule, das zweite nicht auf gleicher Höhe.[54]

Dresden, Gall. N. 27, Rundbild: Maria mit dem Kinde und 5 Engeln; der Knabe hält eine Rose in der Hand, nach welcher der eine Engel greift, während die anderen vier bereits Rosen in Händen tragen.[55] Von einem nicht bedeutenden Ateliergenossen Botticelli's.

Dresden, Gall. N. 28: Galathea, nackt, nur mit einem um Brust und Schooss sich schlingenden Schleier und braunem Kopftuch versehen, hält in der herabhängenden rechten Hand ein braunes Tuch mit Goldornament und steht auf dem Delphin, den sie mittels eines Zügels in ihrer Linken lenkt. Fisch und Meerwasser sind grün, der Hintergrund grünschwarz.[56] Schulbild von dürftiger Contour- und Detailzeichnung.

Dresden, Gall. (ehemals in der v. Quandt'schen Sammlung), viergliedriges Staffelbild: Wunder des heil. Zenobius an dem überfahrenen Knaben. Auf dem Theil zur Linken sieht man in einer Strasse, durch die man auf ein Thor und ins Freie blickt, den Knaben von einem zweirädrigen Karren überfahren; die beiden Aeltern sowie eine dritte Person und ein Kind springen entsetzt herbei. Weiter rechts bringt die Mutter schreiend das todte Kind einem Mönche, der Vater und 3 Andere gehen zur Seite. Im nächsten Stück wird das wiederbelebte Kind von vier Mönchen im Innern einer Kirche den Aeltern zurückgebracht, die sich staunend darüber beugen. Zu äusserst rechts sieht man den heil.

---

[51] Holz, H. 4' 3" 8"', br, 6' 5".

[52] Vgl. Richa, Chiese fior. III, 278—80 und Vasari V, 113, nur dass die Figuren der dort aufgeführten Pietà als „piccole" bezeichnet sind, während die des Münchener Bildes fast Lebensgrösse haben.

[53] Dagegen ist das von Graf Berchem in München ebenfalls unter „Botticelli" ausgestellte Rundbild (N. 17 der Ausstellung: Mad. mit Kind, Hintergrund überschwemmte Gewölbe, ein Baum und eine kleine Figur) kaum florentinischen Ursprungs und überdiess stark in Oel retouchirt.

[54] Holz. Jedes h. 1' 8", br. 1' 1".

[55] Leinwand. H. 2' 11", br. 2' 7".

[56] Holz. H. 4' 4", br. 2' 3".

Zenobius in weissem Hemd und mit der Bischofsmütze auf dem Sterbebett liegend und die 15 Ordensbrüder segnend, welche um das Lager knieen. Der Raum ist mit Ornamenten (Pilasterreliefs auf dunkelgelbem Grunde) geschmückt und mündet in eine Loggia, durch die man auf Berglandschaft blickt. Die Bilder haben den Stilcharakter der Jugendperiode Botticelli's.[57] Gall.-Bilder. Deutschland.

Frankfurt a. M., Städelsches Inst. N. 9: überlebensgrosses weibliches Profil-Brustbild mit einer Gemme (Apoll und Marsyas) am Halsband. Vermuthlich eine Studie nach der Antike, von regelmässiger Form und kaltem grauen Ton auf schwarzem Grunde.[58]

Paris, Louvre N. 196: Maria mit dem Kinde und dem jungen Johannes mit landschaftlicher Staffage. Im Stil der Schule Fra Filippo's, doch mit Anklang an Botticelli's coloristische Manier.[59]

Paris, Louvre (Musée Napoléon III) N. 169: Venus auf einer Wiese lagernd, von Amoretten umgeben.[60]

St. Petersburg, Gall. d. Eremitage N. 3: Anbetung der Könige. Maria mit dem Kinde unter verfallener Hütte in einer Landschaft; dicht dabei Joseph, links die Könige, rechts andere Personen, worunter offenbar viele Porträts; einer derselben kniet, ausserdem noch zahlreiche Gefolgschaft.[61] Kleines echtes Bild Botticelli's von sehr ansprechendem Aussehen. Es erinnert an Fra Filippo's anmuthigste Periode und an die Jugendzeit des Filippino. Russland.

London, Samml. Barker: lebensgrosse Madonna mit dem Kinde und dem Knaben Johannes; dieser links stehend, ihm gegenüber eine Vase mit Blumen. England.

Ebenda: Maria die beiden heiligen Knaben im Gebet umarmend, ebenfalls lebensgross und gleich dem vorigen von trefflicher Erhaltung.

Ebenda: Venus mit Amoretten auf einer Wiese liegend; weniger anziehend als die beiden vorigen.

London, weiland Bromley's Samml.: zwei lebensgrosse Venus-Figuren, nicht im besten Stile Botticelli's, die eine an das Berliner Gemälde erinnernd, aber schadhaft, die andere (ehemals im Palazzo Feroni zu Florenz) besser und durch eine Blumenguirlande ausgezeichnet.[62]

London, weiland Bromley's Samml., Rundbild: Maria auf den Knieen das Kind anbetend, welches am Boden liegt, umgeben von fünf Engeln; in der Ferne ein Rosenbusch und Landschaft. Ein Bild

[57] N. 2369, im Corridor Abth. 3c (s. Nachtrag z. Katalog). Temp. auf Holz. H. 2 F. 3½ Z., br. 6 F 4½ Z. sächs. Das Bild stammt aus der Sammlung Metzger in Florenz. — In den Architekturtheilen sind die Construktionslinien noch sichtbar eingerissen.

[58] Temp. auf Holz. H. 30″ 2‴, br. 19″ 10‴ paris. Z.

[59] Temp. auf Holz. H. 0,93, br. 0,69 M.

[60] Holz. H. 0,85, br. 2,20 M.

[61] Holz. H. 2 F. 3 Z., br. 3 F. 4¾″ rhein.

[62] Beide seitdem für die Samml. in Bathhouse (Lord Ashburton) gekauft, erstere für 100, letztere für 150 £.

Gall.-Bilder. England

in der rauhen Malweise gehalten, die an etlichen Werken Botticelli's auffällt.[63]

London, Samml. Fuller Maitland: Geburt Christi;[64] inmitten die Hütte, auf deren Dach ein Engelchor singt, während andere am Himmel einen Rundreigen tanzen, davor Maria das am Boden liegende Kind anbetend; etliche Schäfer werden von Engeln herzugeführt, andere im Vordergrund drücken ihre Freude dadurch aus, dass sie die Hirten umarmen; zu beiden Seiten vorn Dämonen. Das Bild gehört zu den Beispielen für die dann und wann bei Botticelli begegnenden Extravaganzen. In den ornamentalen Theilen herrscht ausgezeichneter Geschmack und die Ausführung ist höchst sorgfältig, aber der Zustand des Bildes nicht sehr gut.[65]

London, Fuller Maitland: Madonna das Kind anbetend; daneben der kleine Johannes.[66] Im Schulcharakter Botticelli's, jedoch deutet die Mariengestalt entschiedener auf des Meisters eigene Hand.

London, Fuller Maitland, Rundbild: Anbetung der Könige in Composition und Vortragsweise eines Basreliefs.[67] In der Mitte Maria mit dem Kind und Joseph, davor ein knieender König, links der zweite, welcher seine Krone vom Haupte nimmt, während ihn sein Gefolge im Kreise umsteht; rechts der dritte mit seinen Begleitern auf den Knien. Diese Gruppen ordnen sich pyramidal, derart, dass Maria mit dem Kinde in der Ruine die Spitze bildet. Zu beiden Seiten des Vordergrundes sieht man ebenfalls Volkshaufen in verschiedener Bewegung, im Hintergrund einen Bogen und in der Ferne eine Landschaft mit Stadt. Die Figuren sind kühn gezeichnet, die Rosse erinnern im Stil an die des Monte Cavallo, sodass es scheint, als habe Botticelli das Bild nach seinem Aufenthalt in Rom (1484) gemalt. Gesichtsbildung und Gestalten erinnern an Fra Filippo, die Technik ist sauber und gut.

Oxford, Christchurch-Gall. N. 109 und 110: Sibyllen in Nischen, dem Botticelli zugeschrieben, dessen sie, soviel sich bei der Höhe der Aufstellung dieser Bilder erkennen lässt, auch würdig zu sein scheinen.

London, bei Lord Elcho: Geburt Christi; Maria in Gebet vor dem Kinde, sehr beschädigt.[68]

London, Earl Dudley's Samml. (Dudley House): Rundbild der Geburt Christi, ärmliche Leistung eines Schülers von Botticelli.

London, National-Gall. N. 226: Maria mit dem Kinde, dem jungen Johannes und Engeln, ein blödfarbiges Rundbild.[69]

---

63 Von Lord Ashburton für 750 £ gekauft.

64 Auf der Ausst. in Manchester N. 51.

65 Eine griechische Inschrift am Fuss des Bildes weist dasselbe in das Jahr 1500, doch ist dieselbe auch für „1511" und in Schorn's Vasari (Anm. z. II, 243 f.) sogar für „1460" gelesen worden. Das Bild befand sich früher in der Samml. Ottley.

66 In Manchester N. 52.

67 Auf Holz. Die Figuren 3/4 Lebensgrösse.

68 Auf Leinwand. Aus der Samml. Northwick.

69 Holz. Durchm. 3 F. 8".

London, National-Gall. N. 275: derselbe Gegenstand, gleichfalls rund und von geringem Werth.[70] Gall.-Bilder. England.

Glasgow, Hamilton Palace: Anbetung der Könige, eine Composition von etwa 20 Figuren in klargemischtem Tempera-Ton, dem Botticelli zugeschrieben, jedoch mehr im Stile von Filippino's Bildern auf der Hochzeitstruhe in der Gall. Torrigiani in Florenz (s. Cap. X, S. 180).

London, bei Sir Anthony Sterling: Halbfigur eines Weibes, welche sich mit den Händen Milch aus den Brüsten drückt.[71] Eine roth und grün gestreifte Schärpe (theilweis verblichen) bedeckt ihre Schultern, auf dem Kopfe trägt sie einen Schmuck aus Perlen und Federn; im Hintergrund sieht man Hügel und Himmel. Diess ist wahrscheinlich ein Porträt, wenn es aber als „La Simonetta" bezeichnet wird, so ist es dem echten Bildniss dieser Dame unähnlich, welches wir zunächst zu mustern haben. Das Bild als solches ist ein vorzügliches Specimen von der Art, wie Botticelli sich die Antike aneignete.

Paris, Samml. Reiset: in dieser Sammlung haben wir nun Frankreich. ein ausserordentlich schönes weibliches Profil-Brustbild, nackt bis auf die Hüften; das Haar ist in Zöpfe gelegt und mit Perlen und hängenden Schmuckstücken durchflochten, welche Herzen mit einem Juwel darauf darstellen; um den Nacken ist eine Schlange aus Edelsteinen gewunden und eine buntstreifige Schärpe schlingt sich um die Gestalt, deren Kopf sich von Wolken abhebt, die über einer Landschaft mit Wasser und Hügel schweben. Dieses fast lebensgrosse Bildniss von schlankem Wuchs und langem Hals trägt die Aufschrift: „Simonetta Januensis Vespuccia". —

Vasari erwähnt 2 Porträts in der „Gardaroba" des Cosmo de' Medici;[72] das eine stelle „La Simonetta" dar, das zweite soll Lucrezia Tornabuoni gewesen sein. Ersteres will die Gall. Pitti besitzen, das andere die Gall. in Berlin; beide jedoch haben das Aussehn von Bildnissen bürgerlicher Personen und sie gehören beide nicht unter die hervorragenden Arbeiten unseres Meisters. Das ist nun aber bei dem Bilde des Herrn Reiset der Fall. Hier ist die Zeichnung von höchster Genauigkeit und Vollendung und das ganze Porträt in jeder Hinsicht den vorgenannten überlegen. Es steht an Reichthum und Schönheit den Werken der Pollaiuoli und des Verrocchio gleich, denen Botticelli in manchen Arbeiten nahe kommt; es muss schlechterdings von einem dieser Meister sein, wenn es nicht von Botticelli selbst ist. Jedenfalls wird

[70] Holz. Durchm. 2' 9", ursprünglich im Besitz des Giuliano da San Gallo und eine Zeit lang mit der Bezeichnung „Ghirlandaio" in der Samml. Bianconi zu Bologna. — Ebenfalls in der Nat.-Gall. (nicht von uns gesehen) befindet sich unter N. 782 eine Mad. mit Kind (Holz, h. 2' 9", br. 2' 1½"). — Auch über das Rundbild „Madonna mit dem Kinde zwischen Magdalena und Katharina" in Casa Pucci in Florenz (s. Vasari V, Anm. zu 114) können wir nicht aus eigener Anschauung urtheilen.

[71] Bruchstück, auf Leinwand, lebensgross.

[72] Vas. V, 121.

man es unter einem der bei Vasari genannten Bilder zu vermuthen haben, und wenn es wirklich von Sandro herrührt (was ja nicht positiv behauptet werden kann), so repräsentirt es die Stilrichtung, in welcher er sich den „orafi" näherte.

Paris, bei Reiset: hier finden wir ferner eine freilich sehr lädirte allegorische Figur von colossaler Gestalt, vermuthlich eine der Jahreszeiten vorstellend, von drei Kindern umgeben und mit Füllhörnern ausgestattet. Während sich das Bild in Rom befand, wurde es mit Mantegna's Namen belegt, es ist aber zweifellos von Botticelli.[73]

Paris, bei Herrn Triqueti: Porträt-Brustbild eines Mannes in rother Mütze auf grünem Grund, halblebensgross; im Stil-Charakter Botticelli's.[74] —

Im Folgenden fassen wir schliesslich diejenigen Bilder Botticelli's zusammen, welche bei Vasari aufgeführt werden, jedoch seitdem entweder verschwunden sind oder sich der Nachforschung bisher entzogen haben:

In Florenz: Convent der Convertitinnen — Tafelbild;[75] in Casa Medici — eine Pallas und ein heil. Sebastian;[76] in Casa Pucci — Rundbild der Anbetung der Könige;[77] Chiesa di Cestello (S. Maria Madd. de' Pazzi) — Verkündigung;[78] S. Francesco fuori Porta a S. Miniato — Rundbild der Madonna mit dem Kind und Engeln;[79] Guardaroba des Cosmo de' Medici — ein Bacchus;[80] Orsanmichele — Baldacchino;[81] Kloster degli Angeli — Rundbild.[82] In Pisa: Dom (Cap. dell' Impagliata) — unvollendetes Bild der Assunta; in Montevarchi, S. Francesco — Bild am Hochaltar.[83]

---

73 Als „Mantegna" wird es auch von Selvatico (im Comment. zu Vasari V, 193) bezeichnet.

74 Ehemals in der Samml. Pourtalès.

75 Vgl. Vasari V, 111, 112 und Borghini, Riposo, Ausg. v. 1584 II, 134.

76 ibid. ibid.

77 Vas. V, 114.

78 ibid. und Richa I, 322. In der genannten Kirche befindet sich zwar gegenwärtig ein Bild, doch dieses ist nicht von Botticelli.

79 Vas. V, 118. Vgl. oben Anm. 50.

80 Vas. V, 121.

81 ibid.

82 ibid. 122.

83 Vas. V, 121.

ZEHNTES CAPITEL.

Filippino Lippi.

Von Botticelli's Werken wird die Kunstbetrachtung schon von selber auf Filippino Lippi geführt; ehe wir jedoch uns näher mit den grossen umfassenden Leistungen dieses Malers beschäftigen, ist nöthig, ein Wort über seine Herkunft und Erziehung zu sagen. Nach dem, was oben in der Lebensbeschreibung Filippo Lippi's aus urkundlichen Notizen beigebracht worden ist,[1] darf man nicht wol mehr zweifeln, dass Filippino der natürliche Sohn des Mönches und der Spinetta Buti war und dass er etwa im Jahre 1458 oder 59 in Prato geboren ist.

Die Bestimmung des Beginnes seiner selbständigen Thätigkeit wird uns durch einen sehr äusserlichen Umstand, nämlich durch die Unlesbarkeit der betreffenden Ziffer im florentinischen Gildenregister entzogen.[2] Auch über seinen ersten Lehrer sind wir nicht ausdrücklich unterrichtet; indess sein Stil bekundet innigen Anschluss an die principiellen Eigenthümlichkeiten von Filippo's Kunst, und trotz Vasari's Angabe, wonach Filippino bei Botticelli in die Lehre gegangen sei, dürfen wir dabei stehen bleiben, dass er zuerst in Prato zeichnen lernte und zwar bei Fra Diamante.[3] In dessen Obhut hatte der sterbende Filippo —

---

[1] Vgl. Cap. IV, S. 64 ff.
[2] s. Gualandi, Mem. incd. Ser. VI, 182.
[3] Vgl. Vas. V, 242, dazu besonders Anm. 2 zu S. 433.

wie uns Vasari erzählt — den damals 10jährigen Sohn gegeben, der dann mit seinem Vormund nach Florenz ging, ohne jedoch von der aus des Vaters Nachlass geretteten Baarschaft — 300 Dukaten — viel Vortheil zu erlangen.[4] Aus dem Protokoll einer i. J. 1501 in Prato abgehaltenen Sitzung ersehen wir, dass einer der Betheiligten den Filippino als völlig geeignet zur Ausführung von Malereien im dortigen Stadthaus bezeichnete, „da er ja in Prato selbst aufgewachsen sei“.[5]

Ein Blick auf die Wandgemälde der Brancacci-Kapelle (del Carmine) zu Florenz, besonders auf diejenigen, welche zuerst entstanden zu sein scheinen, — die Befreiung des Petrus und seine Begegnung mit Paulus im Gefängniss — macht die Abkunft der Stilweise Filippino's von der des Fra Filippo im Gegensatze zu den Eigenthümlichkeiten Sandro's klar, wie diese in den Jahren 1480—84 zu Ognissanti und in der sixtinischen Kapelle ausgeprägt sind. Was an Beziehungspunkten zwischen Bildern Filippino's und Botticelli's allerdings besteht, erläutert sich zunächst aus ihrem gemeinschaftlichen Studium der Werke Lippi's und aus der Berührung, in welche die beiden Männer in späterer Zeit zu einander traten.

Zu den frühesten Zeugnissen von der Entschiedenheit, mit welcher sich Filippino an das Vorbild seines Vaters hielt, gehört
Gall. Torrigiani. Flor. eine Reihe schöner Bilder an der in der Sammlung Torrigiani zu Florenz aufbewahrten Hochzeitstruhe. Diese 4 Tafeln enthalten Scenen aus der Geschichte der Esther; sie sind reich an Motiven, voll Leben und Empfindung, luxuriös mit Ornamenten ausgestattet und vorzüglich colorirt, höchst anziehende fein durchgearbeitete Leistungen aus der Jugendzeit des Künstlers. — Von demselben Reiz, in der Behandlung sowol wie vermöge seiner besonders in der Gruppirung hervortretenden nahen Stilverwandt-
Hamilton-Pal. Glasgow. schaft mit Filippo, ist das Epiphanien-Bild im Schloss Hamilton bei Glasgow, eine kleine Tafel mit zahlreichen Figuren in einer

[4] Vas. IV, 129.
[5] s. die „Minute“ im Giornale stor. degli Arch. tosc. vol. II. 248 und in G. Guasti's Katalog der Gallerie zu Prato, 1858, S. 43.

Landschaft, an welcher technische Vortragsweise, Farbengebung und Charakter gleich interessant sind. Die Durchführung hat etwas Meisterhaftes, der Ton ist klar und licht, der physiognomische Ausdruck der Gestalten hervorragend, wenn auch mild, die Gewandung von geschmackvollem Reichthum.[6]

Schon grössere Fertigkeit bewährt Filippino in einem Bilde, das er, der Annahme nach i. J. 1480,[7] im Auftrag des Francesco del Pugliese für eine Kapelle des Klosters „alle Campora" gemalt hat. Es hängt noch heute über einem Altar, links vom Eingange, in der Badia von Florenz und hat die Inspiration des heiligen Bernhard zum Gegenstande:

Der Heilige, kahlgeschoren und in das weisse Ordenskleid gehüllt, sitzt vor einem aus Felsgeschiebe bestehenden Hügel an dem Schreibpult, das aus einem rohen Baumblock gezimmert ist, und indem er die Feder ansetzt, um an seiner Homilie zu schreiben, erscheint von links kommend im Gefolge von 4 Engeln die heilige Jungfrau. Sie ist im Begriff, das Blatt seines Buches umzuwenden, fasst mit der Linken ihren Schleier zusammen und scheint zu ihm zu sprechen. Neben dem Heiligen sind Bücher aufgelegt (in einem derselben die Stelle „Missus est angelus Gabriel etc." aufgeschlagen); zu Häupten auf einem Zettel liest man die Devise „Substine et abstine"; aus der Höhle dicht hinter ihm grinsen zwei gefesselte Dämonen. Im Mittelgrunde rechts sieht man 4 Mönche vor dem Kloster: zwei in verzücktem Gebete emporschauend, ein dritter dem vierten, welcher auf Krücken geht, ein Buch überreichend, dahinter Berg, Bäume und Häuser und zwei Mönche, die einen andern tragen; im Hintergrunde links Hügellandschaft mit verschiedenen Gebäuden. Im Vordergrunde rechts kniet die Profilfigur (Brustbild) des Stifters im Gebet; ganz vorn auf einem Stein kriecht eine Eidechse. Badia. Florenz.

Die kühne Zeichnung offenbart in ihren gebrochenen Zügen das Bestreben, den Anforderungen eines Stiles gerecht zu werden, welcher grundsätzlich alle nur möglichen Curven in der Natur aufsucht; anmuthvolle Lebendigkeit, holder Eifer und strenge Handgreiflichkeit in der Wiedergabe des Ausdruckes verbinden

---

[6] Vgl. Cap. IX, S. 428.

[7] Vorausgesetzt, dass Puccinelli in seiner „Cronica della Badia Fiorentina", Mailand 1664 (vgl. Anm. 2 zu Vasari V, 244) das Datum richtig gegeben hat.

sich hier auf merkwürdige Weise, während die Ausführung an Präcision kaum zu überbieten ist. Das Visionäre des Vorganges und seine doch überwältigende Realität für den Auserlesenen spricht der verzückte Blick des abgehärmten Heiligen und die Haltung seiner mageren Hände sehr schön aus. Die ganze Auffassung erinnert an die spätere Darstellung eines ähnlichen Vorganges durch Fra Bartolommeo. Die Engel insbesondere mit ihrem aus Verehrung und kindlicher Neugier gemischten Ausdruck haben nicht bloss in der Linienführung und in dem schlanken Wuchs, sondern auch in der Erfindung, in Geberdenspiel und Draperie die grösste Verwandtschaft mit denen Fra Filippo's. Unverkennbar weist das Bild auf einen Maler hin, der noch in erster Blüthe stand. Empfindungsweise und Charakter der Darstellung verrathen eine gewisse Neigung zum Realismus, die in den grossen Wandgemälden der Brancacci-Kapelle schon weit mehr zurücktritt, ohne Frage Dank dem Antrieb zu grossartigerem Ausdrucke, den der junge Künstler dort neben den Arbeiten seines Vorgängers Masaccio stark genug empfinden mochte. Hier jedoch haben wir an manchen Stellen noch die manierirte Linienführung, welche dem Filippino vom Studium Lippi's her anhaftet, während sie ihn andererseits dem Botticelli nähert und bereits die Uebertreibung merken lässt, die uns nachher bei Raffaellino del Garbo begegnet. In der Verarbeitung seiner Farben ist Filippino nicht karg, den hin und wieder etwas rauhen Fleischton vertreibt er sorgsam in leuchtende silbergraue Schatten, ohne Lasur anzuwenden. Die Technik ist Tempera, aber ganz wie Oelmalerei behandelt, eine Manier, die wir auch an manchen Bildern Botticelli's wiederfinden; die Wirkung ist licht und klar, aber von einer Heiterkeit, die bei den grellgefärbten Gewändern häufig bis zum Fehlerhaften geht. Das Porträt des Francesco del Pugliese, das er auf dem Bilde angebracht hat, zeichnet sich durch offenbare Treue und reale Auffassung aus.[8]

---

[8] Das Bild der Badia ist von Kellerhoven (bei Didot frères in Paris) in Farbendruck publicirt. Ein anderes Gemälde Filippino's aus dieser Zeit, gemalt für die Familie Ferranti, „ein heil. Hieronymus“ befand sich früher auch in der Badia, ist aber jetzt verschollen. s. Vasari V, 252.

An Frische der Ausführung, Grazie der Formen und der Typen diesem Bilde gleich, auch ebenso unberührt von der später bei Filippino hervortretenden Sucht nach übertriebener Bildung der Extremitäten, ist das durch ganz besonders saubere und geschmackvolle Ornamentik ausgezeichnete, augenscheinlich auch aus der nämlichen Periode Filippino's stammende Altarbild in S. Michele zu Lucca:[9]

Es stellt vier Heilige dar: links den jugendlichen Rochus, zu Sebastian gewendet, der mit einem Pfeil in der Hand rechts von ihm steht; diesem zunächst Hieronymus, in Sinnen versunken, dem Typus des Petrus auf dem Bilde der Befreiung aus dem Gefängniss (Brancacci-Kapelle) ähnlich, mit einem Löwen zur Seite; endlich, als dessen Nachbarin, Helena mit einem langen Kreuz. Den Hintergrund bildet Landschaft. S. Michele. Lucca.

Während diese Erstlingswerke Filippino's deutlich darthun, wie er sich unter dem vorherrschenden Einflusse der Kunst seines Vaters und der Nebenwirkung einiger minder prägnanter Eigenheiten Botticelli's zu entwickeln begann, wird an den Fresken der Brancacci-Kapelle die Richtung, welche sein weiterer Entwicklungsgang nahm, schon weit klarer. Steht er auch nicht auf gleicher Höhe mit Masaccio, so macht ihm doch die Art, wie er sich an ihm hinanarbeitet, alle Ehre. Seine Gegenstände in der massigen Grösse zu erfassen und zu componiren, die den Vorgänger auszeichnet, war ihm zwar nicht gegeben, in der Führung des Gesammtlineaments bleibt er hinter der Harmonie jenes Meisters zurück; auch die hohe künstlerische Einsicht, womit jener die handelnden Personen in das richtige gegenseitige Verhältniss setzt und demgemäss auf die verschiedenen Pläne vertheilt, geht ihm ab, und zugleich der sichere Takt für Licht- und Schattengebung und die Wirkungen der Atmosphäre; er lässt das grosse Ganze zuweilen unter dem Detail leiden und gibt einem etwas manierirten Naturstudium zu Liebe häufig die Einfachheit preis, welche nur durch strenge Wahl der Formen zu erreichen ist,

[9] Am zweiten Altar rechts vom Hauptportal. Bei Vasari (Comment. zum Leben des Botticelli V, 127) wird es diesem Künstler zugewiesen.

aber er behauptet sich bei alledem selbst neben einem solchen Manne. Denn er besitzt eine stolze Sicherheit der Hand, höchst achtenswerthen Sinn für das Dramatische, überraschende Deutlichkeit in Bau und Geberdensprache seiner Gestalten und grosse Fähigkeit zur Individualisirung derselben. Trotz stark realistischer Wahrheit der Erfindungen zeigt er eine Neigung zur Flachheit des Vortrags in den Fleisch- und Gewandpartien, welche plastische Rundung und massige Beleuchtung ausschliesst, und das ist ein Erbstück vom Vater; er bleibt aber auch sonst als Colorist hinter Masaccio zurück. Obwol er kräftigeres Impasto anwendet als dieser, sind doch seine Töne nicht so klar und licht, seine Modellirung nicht so vollendet wie bei ihm.

Nach dieser allgemeinen Charakteristik scheint es vielleicht müssig, auf die Frage zurückzukommen, die erst jüngst aufgeworfen worden ist: nämlich, ob man nicht vielmehr den Fra Filippo für den Urheber jener Brancacci-Fresken anzusehen habe, während Filippino gar nicht dort thätig gewesen sei? — und diese Frage ist wenigstens von Einem Schriftsteller zu Gunsten des Vaters gegen den Sohn beantwortet worden,[10] — allein über Filippo's Stil kann sich füglich Niemand mehr täuschen, der mit hellem Auge betrachtet, und in der Brancacci-Kapelle findet er sich schlechterdings nicht. Die Arbeiten Filippino's im Carmine sind übrigens häufig auch dem Masaccio zugewiesen worden,[11] insbesondere dasjenige Stück seines grossen Bildes, welches Petrus und Paulus vor dem Proconsul darstellt; Albertini aber, dessen Memoriale 5 Jahre nach Filippino's Tode erschien, und der sich sonach beim Künstler selbst vermuthlich Auskunft holen konnte, eignet ihm die „Kreuzigung Petri" zu, welche die linke Seite derselben Wand einnimmt, und unterlässt eben nur die zugehörige Darstellung der rechten Seite mit zu nennen.[12] Zwischen Masac-

---

[10] Es ist Cesare Bernasconi; vgl. dessen „Studi", Verona 1859 p. 11 ff.

[11] s. Rumohr, ital. Forsch. II, 250.

[12] Albertini (vgl. Band II, S. 442) sagt: „Sancto Pietro crucifixo per mano di Philippo" [im Gegensatz zu „Fra Philippo", von dem er ebenfalls Bilder hier erwähnt]. Seiner Angabe über den Antheil Masolino's an den Malereien der Kapelle, die wir für irrthümlich halten (s. Band II. S. 86 ff. und 104 ff.), kommt bei dem grossen Zeitabstande natürlich keine solche Beweiskraft zu, wie derjenigen über die Thätigkeit eines Zeitgenossen.

cio's und Filippino's Malereien am gleichen Orte liegt eine lange Pause, und die eigenthümlichen Züge beider Meister lassen sich streng von einander scheiden; die nicht von Filippino herrührenden Stücke haben durchgehends den Charakter eines in schneller Folge vollendeten Cyklus, und es trennt sie von den späteren Zuthaten nicht bloss ein beträchtlicher Zeitraum, sondern auch eine modernere Kunstentwicklung. Ueber alle Urkunden aber geht in einem solchen Falle die Entscheidung der Stilkritik, welche sich auf die Dinge selber beruft.

Schon oben wurde erwähnt, dass die beiden Bilder „Besuch des gefangenen Petrus durch Paulus“ und „Petri Befreiung“[13] die ersten Fresko-Arbeiten des Filippino sind, und die Figuren dieser Compositionen müssen als das Beste anerkannt werden, was er in dieser Art hervorgebracht hat, denn von den unvortheilhaften Zügen seiner Manier haben sie weit weniger an sich als alle übrigen.

Paulus, welcher auf dem ersten dieser schmalen, stark überhöhten Bilder mit dem Rücken nach dem Beschauer gewendet und nur in verkürztem Profil sichtbar dem hinter seinem Gitter trauernden greisen Petrus Muth zuspricht,[14] wobei er den rechten Arm aufwärts deutend erhebt, ist eine herrliche Figur; er hat schwarzes Haupt- und Barthaar, trägt grünes Untergewand mit breit drapirtem rothen Mantel, die ganze Färbung ist von ungewöhnlicher Kraft und fast durchaus im Geiste Masaccio's gehalten. — Auf dem Gegenstück sehen wir den (wie auf dem vorigen Bilde) in langen gelben Mantel gehüllten Petrus die Linke vorsichtig erhebend aus der Kerkerthüre treten, vom Engel an der Hand geführt, der in schlichtem weissen Gewande (mit blauem Gürtel und Kragen) den Apostel anblickend leise voranschreitet. Auf dem Steinvorsprung unter dem Gitterfenster nebenbei schlummert ein Soldat, mit 2 Schwertern und langer Lanze bewaffnet, die ihm bei seiner müden Haltung als Stütze dient, eine trefflich erfundene Figur. — Den krausköpfigen Engel, der an Grösse den Petrus überragt, zeichnet schöner schlanker Wuchs aus und er erinnert darin an Vorbilder Filippo's, während die Gewöhnlichkeit des Gesichtstypus schon die

Cap. Branc. Carmine. Flor.

---

[13] Auf unserem Plan der Brancacci-Kapelle (Band II zu S. 104) die Bilder N. 3 und 4; ersteres bezeichnet Vasari in der ersten Ausgabe seiner Biographien unrichtig als Filippino's Werk (s. Comment. zu Vas. III, 169), letzteres nennt er überhaupt nicht.

[14] Das Gewand des Petrus ist entfärbt und lässt die aschgraue Untermalung sehen.

Spur der Nachlässigkeit erkennen lässt, die später auffällig wird. Die Farbe im Ganzen hat ebenfalls etwas von der Flauheit, die wir an Werken Botticelli's kennen gelernt haben.

Die Composition des Verhöres der Apostel Petrus und Paulus vor dem Proconsul gibt dem Filippino zuerst Gelegenheit, sein Geschick für monumentale historische Composition zu bewähren, und dabei nun wird seine Schwäche im Vergleich mit Masaccio sofort deutlich:[15]

Cap. Branc. Carmine. Flor.

Unter einem grünen Baldachin sitzt der Proconsul, ein grimmiges Nero-Gesicht, in hellem Toga-Mantel über weiss und grauem Unterkleide, in der Linken den Stab, die Rechte drohend nach Petrus ausgestreckt, der mit der Geberde ablehnender Betheuerung neben einem weiss und roth gekleideten Beamten steht, welcher auf das am Boden liegende Götzenbild und andererseits auf den Apostel deutend das Verbrechen desselben gemeldet zu haben scheint; Paulus, hinter ihm stehend, berührt scheinbar begütigend den Arm des Anklägers. Neben dem Proconsul sitzen zwei alte Würdenträger, beide in rothen Mänteln, der vordere kahlköpfig, aufhorchend, der andere in weissem Vollbart und mit rothem Kopftuch in ernstes Sinnen versunken. Zwischen letzterem und der Apostelgruppe stehen drei Männer,[16] der mittelste in ganz schwarzer Amtstracht; zu äusserst rechts zwei andere Zeugen, der vorderste in langer grüner Toga.

Hier fehlt es nun allerdings an harmonischer Zusammenfügung der handelnden Hauptfiguren, indess die Breite des Vortrags, die trotz des realistischen Zuges doch würdigen Typen, die freie Bewegung und Mannigfaltigkeit im Ausdruck der Personen erzeugen immerhin grosse Wirkung. — Das folgende Bild, die Kreuzigung des Petrus, ist mit dieser einleitenden Episode in keinen äussern Zusammenhang gesetzt; zwischen beiden Ereignissen, die scheinbar in demselben Raume vor sich gehen, ist ein offenes Thor angebracht, durch welches man aus dem offenen Gerichtshof ins Freie auf grünes Feld mit Hügeln und Bäumen blickt, in welchem kleine Figuren zu Fuss und Ross die Abführung des Apostels andeuten:

---

[15] Das Fresko füllt zusammen mit der Kreuzigung Petri den Raum N. 5 auf unserem Plan; Vasari bezeichnet in seiner ersten Ausg. beide als Filippino's Arbeiten (s. Comm. zu Vas. III, 169).

[16] Einer davon ist Porträt des Ant. Pollaiuolo (s. Cap. VII, S. 138).

Auf dieser linken Wandseite sieht man die Vollstreckung des Todesurtheils an Petrus. Nur mit dem Hüftschurz bekleidet, ist er der Legende gemäss mit dem Kopfe nach unten an dem Kreuze festgenagelt, welches an einem hohen Stamm hinaufgewunden wird; von den Henkern, welche fast nackt sind, halten zwei das Kreuz, der dritte, vom Rücken gesehen, zieht an dem über eine Rolle gelegten Seil. Links stehen 6 Personen, darunter ein Würdenträger und zwei Wachen mit Lanzen, rechts drei Unbetheiligte,[17] welche dem Vorgang mit Gelassenheit zusehen. Cap. Branc. Carmine. Florenz.

Als Ganzes betrachtet zeigt diese fast reliefartig geordnete Composition in noch höherem Grade Mangel an Zusammenschluss und an innerer Einheit; wir nehmen geringere Plastik und weniger Helldunkel wahr als z. B. bei Ghirlandaio, jene Haupteigenschaften historischer Malerei, welche Rafael unter mitwirkendem Einflusse Fra Bartolommeo's zur höchsten Vollendung brachte. Die Figuren zeugen zwar an sich von grosser Naturwahrheit und Deutlichkeit der Motive, aber diese selbst stehen nicht in genügend prägnanter Beziehung zum Gegenstande und entbehren auch der dazu erforderlichen Gewalt der Empfindung. Der Gekreuzigte ist ein trefflicher Akt, auch in den Zuschauern ist viel Lebensfülle — eine dieser Gestalten, welche mit dem Rücken nach dem Beschauer steht, hat sogar Andrea del Sarto auf einem Fresko in der Annunziata mit wenig Abweichung copirt, — aber die Modelle sind keine feinen oder ausgezeichneten Naturen, Muskelbau und Glieder nicht schön; die Gewandung ist mehr als reichlich gehalten und durch Licht und Schatten nicht genug in Effekt gesetzt; die Farbe, pastos und ohne Lasuren, zeigt anderen Auftrag und härtere Contraste als bei Masaccio. Das Landschaftliche endlich hat infolge geringer Luftperspektive weniger Tiefe, aber mehr Detail.

Ganz die nämlichen stilistischen Züge, den Charakter einer vorgerückten, aber minder grossartigen Kunst finden wir dann auf den Stücken des Bildes von der „Auferweckung des Knaben" wieder, welche Masaccio übrig liess.[18] Wenn wir — die Rich-

[17] Darunter das Porträt Botticelli's (s. Cap. IX, S. 156).

[18] Es sind N. 1 und 2 des linken Seitenfeldes auf unserem Plane. Vasari schreibt (V. 243 f.) diese Stücke und das vorige Fresko dem Filippino zu. Vgl. Band II, S. 105 und 111 ff.

tigkeit der Angabe vorausgesetzt, dass viele Figuren auf diesem und dem vorgenannten Fresko Porträts sind, — die einzelnen durchgehen, wie sie die Ueberlieferung bezeichnet, und sie als Bildnisse auffassen, die Filippino im Verlaufe seiner Arbeit selbst genommen, so ergibt sich für die Ausführung seiner Malereien die Zeit zwischen 1482 und 90:

Porträts. Cap. Branc. Der Königssohn gilt für das Porträt des Malers Granacci,[19] geb. 1469; er macht den Eindruck eines Jünglings von 16—17 Jahren; Messer Soderini (angebl. der erste Kopf von links) starb 1485;[20] der Dichter Luigi Pulci, rechts von Soderini, erkennbar an einer Zeichnung zu seinem Porträt in den Uffizien, starb 1486, und die Beiden rechts und links von dem Mönchskopfe (welcher von Masaccio gemalt ist) sollen Piero del Pugliese und Piero Guicciardini sein, die i. J. 1490 noch lebten.[21] Antonio Pollaiuolo und Botticelli wurden bereits festgestellt;[22] das Porträt, welches Vasari von Filippino gibt, ist nach der Figur zuäusserst rechts auf dem Bilde der Apostel vor dem Proconsul genommen, einem jungen Manne von anscheinend 25—30 Jahren, und wenn die Notiz des Biographen bezüglich seines Alters i. J. 1505 richtig ist, so erhalten die vorhergegebenen Zeitangaben Bestätigung. Dabei muss jedoch erwähnt werden, dass ein dem Masaccio zugeschriebenes Bildniss in den Uffizien,[23] welches den Stil Filippino's an sich hat, dem ebengenannten jugendlichen Kopfe entspricht und, wenn auch noch etwas jünger als dieser hier, doch technisch genau wie die Fresken behandelt ist (insbesondere wie der schlafende Soldat auf dem Bilde der Befreiung Petri). Ein anderes Bildniss in der Gall. Torrigiani, dort ebenfalls dem Masaccio zugeschrieben,[24] hat ebenfalls Filippino's Manier, aber die Gesichtszüge sind dem Porträt in den Uffizien unähnlich. —

Lange vor 1490 schon war Filippino ein Künstler von gutem Rufe in Florenz; wurde er doch z. B. 1482, obgleich damals abwesend, zum Ersatzmanne Perugino's bei Dekoration eines der Säle im Palazzo pubblico gewählt und ihm derselbe Preis bewilligt;[25] drei Jahre später (1485) lieferte er sodann ein umfangreiches Altarbild für den „Saal der Acht" ebenfalls im Stadthause (jetzt in der Gall. d. Uffizien), welches ohne manieristische Uebertreibungen der Einzelheiten mit seinen überlebensgrossen Figuren

---

[19] Vasari V, 243.
[20] Comment. zu Vas. III, 183.
[21] ibid. vgl. Band II, S. 113.
[22] s. oben Anm. 16 und 17.
[23] N. 286 im Saal der Porträts. Vgl. B. II, S. 122.
[24] Vgl. B. II, S. 122.
[25] s. Gaye, Cart. I, 579.

an Sicherheit der Zeichnung und Frische des Colorits dem der Vision des heil. Bernhard in der Badia keineswegs nachsteht:

Maria, eine schlanke graziöse Gestalt, hält mit Herzlichkeit den Knaben, welcher das Buch fasst. Ihr Blick ist auf den heiligen Bischof Viktor gerichtet, der mit Johannes dem Täufer, Bernhard und Zenobius neben ihrem auf Marmorboden ruhenden Throne steht. Zwei Engel tragen Blumengewinde oberhalb der Gruppe; ganz oben das Wappen von Florenz. Die Inschrift besagt: Uffizien. Florenz.

„ANNO SALVTIS MCCCCLXXXV DIE XX. FEBRUARI".[26]

Nicht minder prägnant an Vorzügen und Schwächen, welche Filippino's frühe Periode kennzeichnen, ist das Altarstück der Cappella Nerli in S. Spirito zu Florenz,[27] in welchem sich reizvolle Mannigfaltigkeit der Episoden mit einer Grossartigkeit verbindet, die unser Künstler selten übertroffen hat:

Höchst anmuthig gedacht und von rafaelischer Empfindung getragen ist die in einem Zimmer thronende Jungfrau mit dem Kinde auf dem Knie, welches das ihm vom jungen Johannes dargebotene Kreuz ergreift; nur das noch mangelhafte Feingefühl in der Wahl der Typen stört die Vollendung dieser Gruppe. Maria blickt nach der heil. Katharina von Alexandrien, welche mit inniger Geberde die rechts knieende Gattin des Tanai de' Nerli empfiehlt, während dieser selbst, ebenfalls knieend, auf der Gegenseite von dem in bischöflichem Ornate nahenden heil. Martin geleitet wird; die Porträts dieser Stifter gehören zu den besten der Zeit. Den Hintergrund füllt, durch eine Arkade gesehen, die Vedute von Florenz vom S. Fredianothore her genommen. S. Spirito. Florenz.

Nie hat Filippino einfacheren und grossartigeren Gewandwurf gezeichnet wie hier. Schlechthin meisterhaft sind die Umrisse der Formen, und die im Hintergrunde angebrachten Genre-Scenen aus dem Volksleben von erstaunlich realistischer Wahrheit. Die Farbe, wenn auch noch rauh, ist mit sehr achtenswerther Breite modellirt.

Von den zahlreichen Aufträgen, die der junge Meister in jenen Jahren erhielt, ist uns einer urkundlich überliefert, durch

---

[26] Uffiz. Tosk. Schule N. 1268. Holz. Figuren überlebensgross. Vgl. dazu Gaye, Cart. I. 579—81 und Vasari V, 251.
[27] Vgl. Vasari V, 244.

welchen er 1487 berufen wurde, die Kapelle der Strozzi zu S. Maria Novella in einer dem Geschmack und Reichthum des damaligen Hauptes dieser Familie entsprechenden Weise zu schmücken.[28] In einem aus Rom 2. Mai 1489 datirten Briefe drückt der Maler seinem edlen Auftraggeber Filippo Strozzi warmen Dank aus, fügt jedoch hinzu, dass er gegenwärtig durch die Bestellungen des Cardinals Oliviero Caraffa in Anspruch genommen sei, den er als einen unübertrefflichen Patron lobt, und gibt erläuternd eine Beschreibung der Malereien, welche er für die Kapelle dieses Prälaten unter Händen habe.[29] Aus diesem interessanten Aktenstück erhalten wir genaue Notiz über die Zeit, in welche die Ausführung von Filippino's römischen Fresken fällt, und erfahren nebenbei auch, wann er bei Gelegenheit jener Reise in Spoleto auf Kosten Lorenzo's de' Medici das Denkmal für seinen Vater Fra Filippo errichten liess.[30]

In dem Freskencyklus zur Legende des heil. Thomas von Aquino, von welchem noch ein Theil, eine Doppelreihe an den Wänden der Cappella Caraffa in S. Maria sopra Minerva in Rom existirt, legt Filippino den Beweis ab, dass er den Gesetzen der grossen Composition durchweg zu genügen befähigt gewesen wäre, hätte er sich vor gelegentlichen Flüchtigkeiten gehütet; denn seine Darstellung des Wunders am Kruzifix ist ebenso glücklich erfunden wie geschickt ausgeführt. Gutes Gleichmaass, grosse Handfertigkeit, künstlerischer Takt in der Unterordnung des Nebensächlichen unter die Hauptgegenstände verbinden sich mit einer Naturwahrheit und Frische der Motive, die selbst Ghirlandaio's Arbeiten in der sixtinischen Kapelle übertrifft. Dagegen steht nun aber die benachbarte, der Triumph des Heiligen über die Ketzerei, nicht bloss in der Stoffeintheilung bedeutend nach, sie ist zugleich mit einer Breite und Freiheit vorgetragen, die sich schon der loseren Behandlungsweise einer späteren Zeit nähert; die Farbe ist bei beiden harmonisch, aber ziemlich kalt:

---

[28] Der Auftrag datirt v. 21. April 1487, s. Anm. 2 zu Vas. V, 249.

[29] Der Brief ist abgedruckt in „Alcuni documenti". Gelegenheitsschrift bei den „Nozze Farinola-Vai" (s. o.) p. 15 u. 16.

[30] Vas. V, 247. Vgl. auch Cap. IV, S. 79.

Das erste der Bilder (in der Lünette der Wand rechts vom Eingang) zeigt den heil. Thomas Aquinas in Extase vor dem Krucifix, welches ihm die Worte zugerufen hatte: „Bene scripsisti de me, Thoma." Zwei Engel stehen dem Heiligen bei; das Staunen über das geschehene Wunder prägt sich trefflich in Geberde und Physiognomie eines Mönches sowie in dem Eifer ab, womit ein Jüngling den Mann, der eben ins Zimmer tritt, durch Berichtung des Ereignisses überrascht. Nebenepisoden drücken zugleich das Gefühl des Grauens aus; in den Arkaden des Hintergrundes ist ein Knabe angebracht, der durch Hundegebell erschreckt sein Brod auf die Erde fallen lässt; seitwärts von der im Gespräch begriffenen Gruppe lauschen zwei Frauen; ein junger Mann steigt die Treppe herab. Bogengänge in gutem architektonischen Geschmack und von wackerer Perspektive, durch welche man auf Landschaft und eine ferne Stadt blickt, schliessen das Bild ab.[31] — Cap. Caraffa. S. M. s. Min. Rom.

Unterhalb ist sodann der Triumph des Thomas dargestellt: im Hintergrunde eines hofartigen Raumes mit hoher architektonischer Umgebung thront er zwischen den allegorischen Gestalten seiner vier geistigen Mitstreiterinnen, der theologischen Tugenden, von denen eine eine kleine schreibende Gestalt neben sich hat. Thomas tritt auf den unter seinen Füssen sich krümmenden Erzketzer Arius und blickt mit drohender Handbewegung nach vorn, wo rechts und links neben einem Haufen hingeworfener Bücher Gruppen anderer Ketzer mit Laien verschiedenen Alters versammelt sind, unter ihnen Sabellius, Averroes u. a., welche voll stummen Schreckens wie entlarvt und vernichtet dastehen.[32] Ueber der Nische, in welcher Thomas sitzt, halten zwei Putti Schrifttafeln in die Höhe mit den Sprüchen: „Declaratio sermonum tuorum illuminat" und „Et intellectum dat parvulis".

In einem anderen Theile derselben Kapelle findet sich noch ein drittes Fresko in Gestalt eines Altarstückes: es hat die Verkündigung zum Gegenstande mit Thomas Aquinas, welcher den Cardinal Caraffa empfiehlt (das Ganze durch Uebermalung entstellt). Darüber sieht man Maria gen Himmel fahren, von Engeln in dem Guirlandenreigen umgeben, dessen schon bei Gelegenheit Botticelli's erwähnt wurde. Die vier Sibyllen an der Decke, welche nach Vasari's Angabe Raffaellino del Garbo gemalt haben soll, sind in einer Weise übermalt, dass man sie nicht mehr classificiren kann. Die übrigen Theile des Raumes enthalten kein Gemälde mehr.[33]

Zur Schätzung der Zeit, welche der Künstler über seinen Malereien in S. Maria sopra Minerva zubrachte, würde das Breve

---

[31] s. Vasari V, 247 f.

[32] Dieses Fresko hat nicht bloss durch einen grossen Riss in der Wand (rechts), sondern auch durch ausgedehnte Reparaturen gelitten.

[33] Diese Fresken werden mit grossem Lob von Albertini in seinem „Opusculum novae ac veteris urbis Romae" erwähnt. Derselbe Autor sagt, Filippino habe auch in der sixtinischen Kapelle im Vatikan gemalt, doch ist dort nichts mehr von ihm erhalten.

Alexanders des VI. vom 19. Mai 1493 dienen, worin die an ihn gerichtete Einladung Caraffa's zur Eröffnungsfeier erwähnt ist,[34] hätten wir nicht sicheren Beleg darüber, dass Filippino schon früher wieder in Florenz gewesen ist. Das geht aus dem bereits wiederholt erwähnten Dokumente hervor, welches sich auf den im Jahre 1491 von ihm gelieferten Entwurf zur Façade des florentiner Doms bezieht.[35] Alsbald bei seiner Heimkehr nun war Filippo Strozzi gestorben, und wir haben aus dieser Zeit keinen Nachweis über die Erneuerung des früher an Filippino ergangenen Auftrags in Betreff der Kapelle in S. M. Novella. Das Testament Strozzi's (v. 1491)[36] gibt zwar Bestimmungen über den Schmuck des Familienheiligthums, aber es erforderte ohne Zweifel einige Zeit, um die Gelder in der vom Erblasser gewünschten Weise zu beschaffen. Die nächste von Filippino's datirten Arbeiten ist das Altarstück, welches die Brüderschaft von S. Francesco del Palco in Prato von ihm erhielt. Ein darauf bezügliches Gesuch dieser armen Mönche an den Stadtrath ihres Ortes (v. 19. Juni 1491) haben wir noch.[37] Es ist nicht bloss darum von Werth, weil es uns über eine Thatsache in Filippino's künstlerischer Entwicklung unterrichtet, sondern weil es zugleich eine Vorstellung von damaligen Zuständen und Verhältnissen gibt. Die Brüder stellen darin dem hohen Collegium demüthiglich vor, wie sehr der Mangel eines Altargemäldes ihrem Gottesdienst Abbruch thue, wie sie sich vergebens angestrengt, zu den 20 Dukaten, welche sie allerhöchstens aufzubringen vermöchten, die noch fehlenden 15 zu erschwingen, um das bei Domenico Ghirlandaio von ihnen bestellte Bild zu bezahlen, und bitten schliesslich um Verwilligung des Restes aus der Stadtkasse. Diese Bitte wurde gewährt und den Barfüssern 20 Dukaten von der Stadt ausgesetzt; Ghirlandaio jedoch scheint den Auftrag nicht ausgeführt zu haben; wenigstens wurde er 1495 auf Filippino übertragen.[38] Das von ihm gemalte Bild ist seitdem nach München gekommen; es stellt die Erschei-

---

[34] s. Anm. zu Vasari V, 248.
[35] s. Vasari VII, 245.
[36] s. Gaye, Cart. I, 359.
[37] Vollständig abgedruckt im Katalog der Gall. von Prato (s. o.) S. 36 f.
[38] Vgl. dazu auch Vas. V, 246.

nung des Auferstandenen bei Maria dar und gehört zu den schönen Arbeiten des Meisters:

Christus in weisser Toga, mit den Nägelspuren an Händen und Pinakoth.
Füssen, mit der Linken nach der Wunde in seiner rechten Brust fassend, München.
kniet vor der Mutter, die ebenfalls auf die Knie gesunken ist, während Gottvater in farbiger Glorie von zwei Engeln getragen aus dem Himmel herabschaut. Zur Seite, auf Wolken knieend, Maria und der Verkündigungsengel. In der Landschaft darunter zuschauende Figuren. Die Staffel zeigt die Auferstehung des Heilands, der von Engeln gehalten und von den Heiligen Franciskus, Dominikus und Augustin (rechts), Monika, Clara und Cölestin (links) umgeben ist, die einzeln nebeneinander stehen. Dahinter bergige Landschaft.[39]

Ein Jahr später (1496) malte Filippino als Altarbild für das Kloster S. Donato degli Scopetani (jetzt in den Uffizien) die Anbetung der Könige, bei welcher er die pyramidale Compositionsweise seines Vaters Fra Filippo zum Muster nahm:[40]

Es ist eine umfangreiche Composition mit interessanten orienta- Uffizien.
lischen Typen, etwa 30 Figuren unter Lebensgrösse, deren Mehrzahl Florenz.
Porträts von Zeitgenossen sein sollen. Den Mann mit dem Quadranten in der Hand bezeichnet Vasari u. a. als Pier Francesco de' Medici den älteren; ausserdem nennt er noch Giovanni vecchio und Pier Francesco den jüngeren Medici. — Auf der Rückseite der Tafel liest man die Inschrift: „Filippus me pinsit de Lipis Florentinus addi 29 di Marzo 1496."

Der wohlgefällige Eindruck des Gemäldes kommt nicht allein auf Rechnung des Arrangements der zahlreichen Gestalten, von denen jede in charakteristischer Weise zur harmonischen Linienführung des Ganzen beiträgt, sondern wird in demselben Grade durch die Mannigfaltigkeit der Erfindung, naturtreue Wiedergabe der Physiognomien und Formen und ihre lebendige Bewegung hervorgebracht, sodass hier alle Elemente der fortschreitenden Kunstentwicklung des Zeitalters vertreten, dieselben Geschmacksgesetze beobachtet sind, die bei Fra Filippo den ersten, bei Fra Bartolommeo den reifsten Ausdruck gefunden haben. Das leitende

---

[39] München, alte Pinak. Saal, N. 563. Holz, Hauptbild: h. 4' 10" 5"', br. 4' 7", Predelle: h. 11' 6", br. 4' 7" 9"'.
[40] Uffiz. N. 1257. Holz. Vgl. dazu Vasari V, 251.

Compositions-Princip ist am exaktesten in Maria und ihrer Umgebung, den vor ihr knieenden beiden Anbetern und dem Joseph ausgeprägt, welcher der Pyramidenform den Abschluss nach oben gibt. Die nämliche Eintheilung wiederholt sich dann an zwei Gruppen zur Rechten, deren Höhepunkt eine Figur abgibt, welche an der Mauer emporklimmt, um den Vorgang zu überschauen, während ein Paar Andere bereits oben sind und den Untenstehenden mittheilen, was sie erblicken. Entsprechende Motive bietet die andere Seite des Bildes. Einer der königlichen Waller hält inne, um sich die Krone erst vom Haupt nehmen zu lassen; hinter ihm drängen neugierige Zuschauer und hinten werden die Reisepferde umhergeführt. Wir haben es mit einem Meisterwerke zu thun, welches selbst die Nachbarschaft der inhaltsgleichen Composition von Lionardo[41] ertragen kann, wenn es auch bei der Fülle seiner Figuren, dem lebhaften Tempo der Handlung und der frischen Erfindung seiner Motive dem Epiphanienbild Botticelli's näher steht,[42] mit dem es überdiess die porträtmässige Behandlung und vor allem die offenbare Nutzanwendung der Compositionsform Fra Filippo's gemein hat. Bei all dem künstlerischen Werthe jedoch, welchen dieses schöne Werk Filippino's besitzt, kann unbefangener Betrachtung nicht entgehen, dass es an Gewissenhaftigkeit der Ausführung schon beträchtlich hinter seiner Madonna von 1485 zurücksteht und Spuren der verhängnissvollen Leichtfertigkeit an sich trägt, welche der nachfolgenden Periode so schädlich werden sollte.

Immerhin dauerte es bei Filippino geraume Zeit, ehe er der Versuchung erlag, flüchtig zu malen. Noch 1498 gibt er uns in seinem Tabernakel zu Prato die reiche Empfindung und Anmuth, deren er fähig war, voll zu geniessen:[43]

Tabernakel. Prato. Diess Bild, dessen Seitentheile a fresco ausgeführt sind, stellt die Madonna mit Engeln und Heiligen in Lebensgrösse auf einem Throne dar, in dessen Ornamenten antike und groteske Elemente höchst phan-

---

[41] N. 1252 der Uffiz.
[42] Vgl. Cap. IX, S. 161.
[43] Vgl. Vasari V, 246. Das Tabernakel befindet sich am alten Canto al Mercatale (jetzt Ecke der Strada S. Margherita) zu Prato.

tasievoll verbunden erscheinen. Maria hält stehend das Kind mit der einen Hand und reicht ihm mit der anderen die Weltkugel; Jesus richtet den Blick auf die heil. Katharina, welche rechts vor dem aufrechtstehenden Stephanus kniet; gegenüber, in gleicher Weise, Margaretha mit Antonius Abbas. Ein Rahmen mit imitirter Steinmetzarbeit, Arabesken auf gelbem Grunde, umschliesst das Ganze. Ueber den Köpfen der Heiligen liest man in unterbrochener Linie die Aufschrift:

„A · D · M · CCCCLXXXXVIII“.[44]

Aus dem Antlitz dieser Madonna spricht eine Anmuth, welche an Fra Bartolommeo erinnert; das phantastische Durcheinander von lebendigen Köpfen, Masken und Ungethümen mit architektonischen Schwunglinien, wie es in den ornamentalen Theilen des Bildes hervortritt, spricht für die üppige Erfindungsgabe Filippo's, der hier in bunterem Gemisch Arabeskenformen von ähnlicher Gattung zum Vorschein bringt, wie wir sie beim jungen Michelangelo, bei Mantegna in seiner Reife oder bei Piero della Francesca antreffen. Wo die Farbe erhalten ist, erscheint sie flüssig, durchsichtig und von rosigem Tone.

In die Zeit zwischen Ausführung dieses Tabernakels und des Altarbildes für die Scopetaner-Mönche fallen zwei für das Leben des Malers wichtige Ereignisse. 1496 nämlich fungirte er mit anderen Kunstgenossen als Sachverständiger bei Abschätzung von Baldovinetti's Fresko in der Gianfigliazzi-Kapelle von S. Trinità zu Florenz, ein Amt, welches ihm die Ehre einbrachte, auf gleichen Rang mit Perugino und Cosimo Rosselli gestellt zu werden.[45] Und im nächsten Jahre verheirathete er sich. Sein Weib hiess Margherita; ein Sohn dieser Ehe, Francesco di Filippo, gewann die Freundschaft Benvenuto Cellini's durch die grosse Anzahl von Studien nach römischen Antiken, welche er aus seines Vaters Hinterlassenschaft besass und welche der geschäftige Benvenuto ohne Zweifel zu seinen Zwecken benutzte.[46] —

---

[44] Von Maria's Gestalt ist nur noch der Umriss zu sehen, ihr blaues Kleid ist abgerieben, sodass die weisse Wand bloss liegt (was der Tradition nach vor Alters geschehen sein soll, um das kostbare Blau zu gewinnen); auch an anderen Stellen ist die Farbe abgefallen, aber Restaurationen haben nicht stattgefunden.

[45] Die Urkunde abgedruckt in „Alcuni documenti“ s. Cap. VI, S. 115, Anm. 26.

[46] Vgl. Anm. zu Vasari V, 253.

Ein höchst anziehendes Werk aus dem Jahre 1497 besitzt die Gallerie zu Kopenhagen: die Begegnung Anna's mit Joachim vorm Thore, ein Bild, das namentlich in den Frauentypen jene zarten Physiognomien feiner Stadtkinder, welche bei Filippino überall begegnen, in besonderer Anmuth zeigt:

Kopenhagen. Gall. Von rechts kommt der bärtige Joachim, die trauernde Anna umarmend, welche in weitem Mantel und Kopftuch verhüllt ihm entgegengegangen ist, geleitet von zwei jungen Mägden in wohlgefälligem Zeitkostüm; die eine vorn schaut aus dem Bilde, die andere blickt nieder. Dem Joachim folgt ein Hirt mit struppigem Haar, in ein Fell und Strumpf-Sandalen gekleidet, einen Korb am Stecken über der Achsel tragend. An dieser Seite wird der Mittelgrund durch ein Felsstück gebildet, hinter welchem man die Silhouetten heimziehender Rinder sieht. Die Ferne bilden die Zinnen der Stadt, eine Musterkarte von Hochbauten toskanischer Architektur, links abgeschlossen durch ein Thor, welches Nachahmung eines römischen Monumentalbaues mit mehreren Feldern antiker Reliefs ist. Am Sockel der korinthischen Säule steht die Inschrift:

„MCCCCLXXXXVII
FILIPPINVS
DE FLOREN
TIA".[47]

Zu dem Altarbild im Palazzo pubblico in Florenz, welches i. J. 1510 von Fra Bartolommeo vollendet wurde, war der Auftrag ursprünglich an Filippino ertheilt und zwar schon 1498.[48] Aber das ehrenvollste Ereigniss dieses Jahres war wieder die Heranziehung zu einem Sachverständigenrath. Bei einem Unwetter, welches sich über Florenz entlud, hatte der Blitz die Laterne auf der Kuppel des Domes heruntergeschlagen, und die erforderlichen Reparaturen stellten sich sowol bezüglich der Kosten als auch der praktischen Zweckmässigkeit als so bedeutend heraus, dass Simone Pollaiuolo, der damalige Werkführer von S. Maria

[47] Kopenhagen Gall. N. 39 (aus der Sammlung des Cardinals Valenti). Tempera. Holz. Figuren halblebensgross. Das Bild ist durch früheres Abputzen und Repariren beschädigt. In der unteren Ecke rechts ein in Oel aufgemaltes Wappenschild, neu.

[48] Ueber dieses Bild vgl. die urkundlichen Notizen aus d. J. 1501—2 in Vasari IX, 224, woraus hervorgeht, dass dem Bartolommeo (Baccio) d'Agnolo grosse Zahlungen für das Rahmenwerk zum Altarbilde der Sala grande del Consiglio gemacht wurden, s. auch Vas. V, 251 f.

del Fiore, die Sache nicht auf eigene Verantwortung nehmen mochte. Es wurden daher Intendanten, Architekten und Maler zu einer Berathung berufen, und Filippino erfuhr von neuem die Auszeichnung, neben Perugino, Lorenzo di Credi u. A. daran theilzunehmen.[49] —

Ins Jahr 1501 fällt sodann die Bestellung eines Freskobildes in Lünettenform durch die Gemeinde von Prato, welches sich jetzt, freilich arg verunstaltet, in der dortigen Gallerie befindet:

Dargestellt ist die Jungfrau mit dem Kinde, knieend verehrt von Johannes dem Täufer und Stephanus. Am Rahmen, welcher bemaltes Relief nachahmt, die Inschriften: „At meus hic natus justus: servate frequenter“ — und ferner: „Sic vos justitiam pauperibusque pii. A · D · MCCCCCIII“.[50] Gall. Prato.

Entzieht sich dieses i. J. 1503 vollendete Werk infolge seines schlechten Zustandes der Kritik, so haben wir doch schon an einem etwas früheren Bilde Filippino's — noch abgesehen von seinen Fresken für die Familie Strozzi's, auf die wir zunächst eingehen — deutliche Spuren des einreissenden Verfalles. Wir meinen die Verlobung der heil. Katharina in der Kapelle der Isolani zu S. Domenico in Bologna, mit der Jahreszahl 1501:

Katharina (in theilweis aufgefrischtem Kleide) kniet am Throne der Jungfrau und empfängt aus den Händen des Jesusknaben den Ring; die Umgebung bilden die Heiligen Paulus und Sebastian, Petrus und Johannes der Täufer, sowie Joseph, welcher von fern zuschaut, während oben Gottvater schwebt, von Engeln umschaart, die theilweise auch auf den Zinnen der in reicher Perspektive im Hintergrunde angebrachten Gebäude schweben. Vorn auf dem rothen (etwas übermalten) Pflasterboden liest man auf einer Karte: „OPVS PHILIPPINI FLOREN. PIC. A. S. MCCCCCI“.[51] S. Domenico. Bologna.

---

[49] Vgl. C. Guasti: La Cupola di S. M. del Fiore, Flor. 1857, S. 119 f.

[50] Gall. zu Prato N. XI. Im Anhang des Katalogs sind die bezüglichen Dokumente mitgetheilt; vgl. dazu auch Vasari V, 246. — Der Kopf Maria's ist entstellt, ihr grünes Kleid neu übermalt, das rothe Gewand des Johannes abgeblättert, die Heiligenscheine gelb.

[51] In diesem Zusammenhang machen wir auf die treffliche Abhandlung von Julius Friedlaender (in d. Berliner Blättern für Münz-, Siegel- und Wappenkunde III. B. 2. Heft) aufmerksam, welche eine nach seiner Ansicht von Filippino herrührende Medaille der Lucrezia Borgia bespricht, die das Signum ΞFPHFF Ξ trägt (Filippinus PHilippi Florentinus [oder Filius] Fecit En Bononia?). Vgl. dazu den Aufsatz von H. Grimm Künstl. und Kunstw. II, 81, welcher für Francesco Francia plädirt.

Die ausdrückliche Theilnahme der Heiligen an dem Vorgange, den das Bild schildert, ist ebenso charakteristisch für Filippino wie der manierirte Realismus der Zeichnung, besonders an der Muskulatur des nackten Sebastian,[52] der mit Pfeilen gespickt und festgebunden ein Beispiel der Gewaltsamkeit abgibt, wodurch die immer häufiger werdenden Zusammenstellungen der Maria mit Märtyrern in ihrem Leidenszustande das mystische Verhältniss der Figuren auf Kosten der ästhetischen Harmonie vor die Sinne führen. So wenig die Darstellung auch das Gepräge einer bedeutenden Künstlerhand verleugnet, so ist doch die grössere Nachlässigkeit der Ausführung, härterer Farbenvortrag und ein verhältnissmässiges Herabsinken des Geschmackes augenfällig. — In noch bedenklicherem Grade nehmen wir diess nun an den Fresken der Strozzi-Kapelle in S. Maria Novella wahr, deren Ausführung die Erben des ersten Auftraggebers Filippo jetzt endlich bei dem Künstler durchsetzten; an diesen Gemälden aber ist die phantastische Nachlässigkeit nicht bloss auf Ornamente und gemalte Architekturtheile beschränkt.

Cap. Strozzi. S. M. Novella. Florenz.

Eine Seite der Kapelle füllen die Darstellungen von der Auferweckung der Drusiana und die Tortur des heil. Johannes durch siedendes Oel; die andere der Sturz der Götzenbilder durch Philippus und die Kreuzigung dieses Heiligen. Die Gestalt der Drusiana, wie sie sich kraft der Fürbitte des Evangelisten von der Bahre erhebt, ist nicht ohne schöne Empfindung; auch ihren Retter zeichnet ernste Würde aus. Die Umstehenden hinter ihm sind gut gruppirt, und packende Naturwahrheit ist in dem erschrockenen Mann in der Ferne sowie in dem Weibe und dem Priester ausgesprochen, welche eine Vase tragen, (auch die Episode eines vom Hunde angebellten Knaben, der zu seiner Mutter läuft, kehrt hier wieder). Durch den achteckigen Tempel im Hintergrunde zur Rechten wird die heidnische Zeit geziemend charakterisirt. — Die Siedung des Heiligen gab, wie Vasari betont,[53] dem Künstler Gelegenheit, die Wuth des Richters und den Wiederschein des Feuers auf den Gesichtern der Henker auszudrücken. — Philippus tritt im Streit gegen die Abgötterei mit dem Kreuz in der Hand auf und macht mit Hilfe desselben einen Drachen unschädlich, vor dessen Gifthauch ein Jüngling ohnmächtig in

---

[52] Nach dieser Figur benennt Vasari V, 247 das Bild.

[53] Vas. V, 249, 50. — Auch Albertini's Memoriale (B. II, S. 439) erwähnt diese Malereien.

die Arme seiner Begleiter fällt, während der Priester erschreckt vom Altar her zusieht und die Tempeldiener ihn voll Schreck umdrängen. Türkisch-orientalische Gestalten, zu denen das Götzenbild passt, welches inmitten des Raumes auf grotesk dekorirtem Altar angebracht mit Katze und Papagei in Händen dargestellt ist, Sklaven in antiker Tracht mit einem Armleuchter u. a. illustriren die Heidenschaft. — Beim Martyrium des Heiligen ist der Moment gewählt, wo das Kreuz, an welches Philippus geschlagen ist, durch Seile in die Höhe gezogen wird, und Vasari lobt mit Recht die Bewegung der Männer, welche diess verrichten. — Die grau in grau gehaltene Ornament-Architektur enthält ein Gemisch classischer und christlicher Elemente, z. B. Glaube und Liebe in Allegorie neben der „Tragödie“. — An der Decke sind mannigfaltig bewegte Patriarchen mit ihren Attributen angebracht, in dem bemalten Fenster Maria mit Engeln sowie die beiden Helden der Wandgemälde, Johannes und Philippus.

Diese Fresken, ohnehin allenthalben durch Uebermalung beeinträchtigt, bieten ein seltsames Gemisch übertriebener Bewegungen und Formen, fremdartiger mit Ornament überladener Architektur und einer Farbe, die — wo sie erhalten ist — das Aeusserste an bunter Heiterkeit leistet, sodass sie als Ganzes genommen keinen künstlerisch erfreulichen Eindruck hervorbringen, wie sie denn auch die letzte, aber nicht vollendetste Phase eines grossen Malers darstellen. — Einer der letzten authentischen Nachweise über Filippino's öffentliche Thätigkeit ist sein mit 20 anderen Kunstgenossen abgegebenes Gutachten über die geeignetste Aufstellung von Michelangelo's David.[54] Die zu diesem Zwecke abgehaltene Sitzung fällt in den Januar des Jahres 1503. Aus derselben Zeit aber besitzen wir noch künstlerische Dokumente. Zuerst das Bild des heil. Sebastian, für Napoleone Lomellini gemalt, jetzt über dem Altar von S. Teodoro zu Genua:

Sebastian steht auf einem Piedestal, umgeben von den Heiligen Johannes dem Täufer und Franciskus, der nach seiner Seitenwunde deutet; in der Lünette die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, von 2 Engeln umgeben; auf der Basis des Pfeilers, an welchen Sebastian gebunden ist, die Inschrift: „A · D · M · CCCCCIII PHILIPPINVS FLORENTINVS FACIEBAT“, und auf dem Piedestal: „Imp. Dio. — Max. Napoleonis Lomellini proprietas“.[55] S. Teodoro. Genua.

[54] s. bei Gaye Cart. II, 454 und 460.

[55] An der Figur Sebastians sind die Umrisse durchweg mit frischer Farbe überzogen, welche auch ein Stück der Signatur zudeckt. Das Uebrige ist alles mehr oder weniger retouchirt.

Zwar ist das zu den grossen und bedeutenden Arbeiten Filippino's zählende Bild stark entstellt, aber es lässt noch die Meisterschaft der Behandlung erkennen, wenn es auch ebenfalls das Gepräge der letzten affektirten Stilperiode trägt. — Von Werken späterer Entstehung haben wir nur noch ein einziges vor Augen: das ehemals am Hochaltar der Servitenkirche (frati della Nunziata) in Florenz, jetzt in der Akad. d. K.[56] befindliche Gemälde, welches ursprünglich von Lionardo übernommen, aber nicht ausgeführt, 1503 von Filippino begonnen und zwei Jahre nachher unvollendet zurückgelassen, endlich von Perugino fertig gemacht wurde:

Akad. d. K. Florenz. Es stellt die Abnahme Christi vom Kreuze dar. Die Hauptfigur einschliesslich der Männer, welche den Leichnam herabheben, ist allem Anschein nach Filippino's Eigenthum, — das Uebrige, inbegriffen die Gruppe, welche die ohnmächtige Maria mit den umstehenden Heiligen ausmacht, ist von Perugino.

Filippino starb am 13. April 1504[57] und wurde in S. Michele Bisdomini nach Vasari's Bericht unter allgemeiner Trauer und unter Formen bestattet, wie sie sonst nur bei Exequien hoher Personen üblich seien. —

Wir lassen schliesslich einen Katalog einzelner Galleriebilder folgen:

Florenz, Gall. Corsini, Rundbild: Maria hält stehend das Christuskind, welches Blumen aus einer Schale nimmt, die ihm ein Engel darreicht, während ein zweiter ebenfalls mit Blumen naht und drei andere knieend singen. Der Knabe Johannes kommt aus der Landschaft des Hintergrundes herbei (welche durch Restauration etwas gebräunt ist). Jugendliche Zartheit und Frische zeichnen das Bild aus, das in der milden, klarkräftigen Temperafarbe gemalt ist, wie man sie bei Fra Filippo kennt.

Florenz, Gall. Pitti N. 347, Rundbild:[58] das Christuskind liegt, die Händchen nach dem Munde führend, am Boden und wird von Maria, dem kleinen Johannes und 4 Engelknaben, von denen einer

---

[56] Akad. d. K. (Gall. d. gr. Gem.) N. 57. Filippino erhielt den Auftrag dazu i. J. 1503. vgl. Anm. zu Vasari XI, 200 und V, 252. Albertini, Mem. (B. II, S. 438) kennt das Bild und den Sachverhalt ebenfalls.

[57] Vasari V, 253 gibt den 13. April 1505 an, dem widerspricht jedoch das urkundl. Material, s. Tavola alfab. zu Vas. In der ersten Ausgabe citirt Vasari ein hochtrabendes Epitaph.

[58] Holz. Durchm. braccie 2, 1, 6 (M. 1, 21).

ein Bündel Rosen trägt und mit der Rechten auf den Knaben deutet, knieend angebetet; ein fünfter streut stehend Blumen auf dasselbe herab. Die Gruppe ist von einer Balustrade mit niedrigem Gitter rechtwinklig eingeschlossen; draussen sieht man einen Rosenhag mit Orangenbäumen; den weitern Hintergrund bildet ein Berg mit grasenden Rindern und Schafen und anderen kleinen Figuren; rechts und links von demselben Ausblick in anmuthige Hügellandschaft mit Wasser und Städten. — Das Bild besticht auf den ersten Blick, verliert aber bei genauer Betrachtung, da es der Vollendung und Durchführung entbehrt, die wir sonst an Filippino kennen. Es erinnert an ein Bild gleichen Formates von Botticelli, jedoch ohne ihm zugeschrieben werden zu dürfen. Jedenfalls gehört es zu den Arbeiten eines mässigen Talentes, dem wir in der nachfolgenden Liste noch mehrmals begegnen.

Florenz, ebenda N. 388: Tod der Lucretia, eine Composition von kleinen Figuren mit dem Gepräge der Schule Fra Filippo's und möglicherweise von Filippino's Hand.[59]

Florenz, S. Maria Novella, oberhalb d. Hauptportals, Innenseite: die Geburt Christi, ein sehr lädirtes Fresko.[60]

Florenz, S. Martino delle Monache (auf dem Gange aus dem Kloster nach der Kirche): eine Lünette mit der Verkündigung, gänzlich übermalt, aber noch mit erkennbaren Zügen von Filippino's Vortragsweise.

Florenz, Casa Pucci, Rundbild: Maria mit dem Kinde, Katharina, Maria Magdalena.[61]

Genua, Gall. Balbi: Communion des heil. Hieronymus; der Heilige kniet, von zwei Mönchen unterstützt, während ihm ein dritter die Hostie reicht; zwei Novizen mit Kerzen assistiren; über dem Altar der gekreuzigte Christus zwischen zwei Palmen, — kleines gut erhaltenes Bild von sicherer Hand und olivenfarbenem Tone,[62] welches man am ersten dem Botticelli zuschreiben möchte, da es viel Uebereinstimmung mit dessen Vortragsweise hat; vielleicht aber ist es von Filippino in der Zeit gemalt, während er von diesem lernte. Eine Replik desselben Bildes in gleicher Grösse in Casa Gino Capponi zu Florenz[63] hat noch entschiedener Filippino's Stilcharakter als das genuesische, ist jedoch als „A. del Castagno“ verzeichnet.

S. Gimignano, Palazzo pubblico, zwei Rundbilder: Maria und Gabriel (halblebensgross); schöne Arbeiten Filippino's.

Pistoia, weiland Puccini'sche Samml.: ein kleines Verkündigungsbild: Maria sitzend, der Engel knieend; im Hintergrunde das

---

59 Holz. H. bracc. 0,14, 2, br. 2, 3,0.

60 Früher am Altar an der rechten Seite des Portals, wo es über einem „Ecce homo“ angebracht war, welches jetzt verschwunden ist.

61 Vgl. Cap. XI, Rafaellino del Garbo.

62 H. Palme $1\frac{3}{4}$, br. $1\frac{1}{2}$.

63 Auf dieses Bild hat O. Mündler bereits aufmerksam gemacht, s. Zeitschrift f. bild. Kunst. Leipzig, Band II. S. 279.

Bett, Lichter u. a., ein hübsches Bild des Meisters und nicht ohne Feinheiten.

Neapel, Palazzo Santangelo, Rundbild der heil. Familie in fast lebensgr. Figuren: Maria trägt das Kind, welches der Knabe Johannes liebkost, während er von Margaretha gehalten wird; links Joseph; vorn auf einer Brüstung das Rohrkreuz des Johannes. Am Pilaster hinter Joseph sieht man Skulpturarbeit, im Zwickel ein Wappenschild. Den Hintergrund bildet eine Stadt, Himmel und Wolken darüber (etwas beschädigt). — Dieses Bild, irrthümlich „Ghirlandaio“ benannt, ist Filippino's, und zwar weist die Empfindung im Kopfe Maria's, die frische etwas massive Farbe, die freie Handführung auf die Zeit hin, welcher das Altarbild für die Nerli und die Anbetung der Könige in den Uffizien angehört.

Venedig, Gall. d. Seminario: 1. das samaritanische Weib am Brunnen, unterhalb dessen zwei Engel mit einer Rolle grau in grau gemalt. — 2. „Noli me tangere“ mit ähnlicher monochromer Decoration. Zwei sehr schöne und vortrefflich erhaltene Arbeiten Filippino's, seltsamer Weise unter dem Namen „Giov. Batt. Crespi.“

München, Pinak., Saal, N. 538, dem Ghirlandaio zugeschrieben, aber unserer Meinung nach von Filippino:[64] der todte Christus in Maria's Schoosse; links die beiden Johannes knieend, rechts Magdalena, die Füsse des Heilands küssend, und weiter zurück Jakobus. Oben drei Engel mit den Passionssymbolen, in der Ferne Landschaft.

Berlin, Museum N. 78: Bildniss eines jungen Mannes in brauner Kleidung und schwarzer Mütze (3/4 Ansicht) auf dunklem Grund, durch alte Uebermalung sehr entstellt, aber ursprünglich von Filippino.[65]

Ebenda N. 82: Maria hält mit der Rechten das auf ihrem Schoosse stehende Kind, welches mit beiden Händen das Buch erfasst, das die Mutter in der Linken hat. Durch ein Fenster Ausblick ins Freie.[66] Ziemlich schwaches Werk des Meisters von mangelhafter Gewandgebung und manierirt.

Ebenda N. 101: Maria auf einer Steinbank sitzend neigt das Haupt dem Knaben zu, welcher auf ihren Armen ruhend sie liebkost. Durch's Fenster Aussicht auf eine Stadt.[67] Gehört der manierirten Periode Filippino's an.

Ebenda N. 1134, Rundbild:[68] Maria auf der Bank vor einem Teppich sitzend umfasst den auf einem Tische stehenden Knaben, welcher sich zu ihr neigt. Hintergrund Landschaft. Sehr beschädigtes Bild, welches dem Filippino nicht zugeeignet werden kann, sondern die Manier eines Florentiners hat, der nicht Schüler Filippino's war.

---

[64] Holz. H. 7′ 10″, br. 6′ 1″ 6‴. Figuren lebensgross.

[65] Temp. Holz. H. 1′ 4″, br. 11 3/4″.

[66] Temp. Holz. H. 2′ 6 1/4″, br. 1′ 9 1/2″. Aus der Samml. Solly.

[67] Temp. Holz. H. 3′ 1″, br. 2′ 3 3/4″.

[68] Temp. Holz. Durchm. 2′ 9″. Samml. Solly.

Ebenda N. 96: der gekreuzigte Christus, von drei Engeln auf Wolken umgeben, welche das Blut seiner Wunden in Kelchen auffangen. Unten knieen Maria und Franciskus, den Blick empor gerichtet, auf Goldgrund.[69] Schadhaftes Bild, aber echt, namentlich Maria höchst empfindungsvoll.

Dresden, Gall. N. 35: Maria mit dem Kinde, welches mit schneller Kopfbewegung nach links blickend ein Buch in den Händen hält; die Mutter blickt nieder und hat die eine Hand hinter dem Rücken des Knaben, während sie mit dem Zeigefinger der andern den Fuss desselben berührt.[70] Von einem untergeordneten Nachahmer der Manier des Raffaelino del Garbo.

London, Nat.-Gall. N. 293: Maria mit dem Kinde zwischen den knieenden Hieronymus und Dominikus. In der Predelle: der todte Christus von Joseph von Arimathia gehalten, Franciskus und Magdalena (Halbfiguren) zu beiden Seiten. — Das Bild, ehemals in S. Pancrazio zu Florenz, gehörte den Rucellai an, deren Wappen es trägt.[71] Maria und Kind erinnern an die gleichen Figuren Filippino's auf seiner Anbetung der Könige (Uffizien); Hieronymus, der sich die Brust schlägt, ist schon etwas manierirt, aber die Geberde kühn und entschieden. Die Farbe ist unversehrt und klar, die Landschaft ausserordentlich schön.

London, Nat.-Gall. N. 592: Anbetung der Könige,[72] ursprünglich Theil einer bemalten Truhe, schadhaft. Die Composition ist massig und ungemein figurenreich, die Tempera zart und etwas durchs Alter gedunkelt. Stil der Zeichnung und Formenvortrag ist grossartig, ähnlich wie auf dem Tabernakel Filippino's in Prato. Etliche Gestalten im Hintergrunde links erinnern an Botticelli, aber das Werk gehört dem Filippino zu.

Ebenda N. 598: der heil. Franciskus in der Glorie,[73] dat. „A · D · MCCCCXCII" mit 5 musicirenden Engeln zu jeder Seite; ein echtes Bild, nicht frei von den Mängeln und der Affektation der späteren Periode des Meisters.

Liverpool, R. Institution N. 20: Madonna mit Kind.

London, bei weil. Beriah Botfield (in Manchester N. 115): Maria mit Kind, moderner als Filippino.

London, Dudley-House: Kreuzigung und Mad. mit Kind, beide im Charakter der Schule Filippino's.

---

69 Temp. Holz. H. 6'. br. 5' 9½". Samml. Solly. Es befand sich ursprünglich in S. Rafaello in Florenz, später in S. Procolo. Vgl. Vasari V. 245 und d. Anm. der Herausg.

70 Auf Leinwand übertragen. H. 1' 7½", br. 1' 3".

71 Holz. Hauptb. H. 6' 9", br. 6' 1", Predelle: h. 8", br. 7' 9". Vgl. dazu Vasari V, 242.

72 Holz. H. 1' 8", br. 4' 7".

73 Holz. H. 1' 7½", br. 1' 0½". Goldgrund. Aus d. Samml. Costabili in Ferrara. Unterhalb die Verse: „Hunc sequantur Huic jungantur Qui ex Aegypto exeunt In quo duce Clara luce Vexilla Regis prodeunt."

Oxford, Christchurch-Gall.: ein theilweise vollendetes, aber schlecht erhaltenes Tafelbild, auf beiden Seiten mit Allegorien bemalt. 1. Ein Centaur mit Köcher nebst dem Weibchen und ihrer Brut in einer Höhle, dazu ein Weib, welches an einen Baum gebunden ist. 2. Drei Frauengestalten mit verschiedenen Attributen, diese theilweise nur Umriss, theilweise ausgemalt, hier und da retouchirt. Der Charakter der Bilder ist der gemeinsame des Botticelli und Filippino, hat aber noch mehr von Letzterem.

Auch von Bildern Filippino's sind viele aus Nachrichten bekannt, über die wir keine Auskunft geben können.[74]

---

[74] Wir notiren die folgenden: in Florenz: in S. Donato, ein Tafelbild (vgl. Albertini's Mem. B. II. 443); in S. Francesco fuori p. a S. Miniato: Gottvater mit Kindern (Vasari V, 245 f.); in S. Salvadore: Altarstück für Tanai de' Nerli (Vas. V. 247); kleine Figuren, für Piero del Pugliese gemalt (ib.); in Poggio a Caiano: Fresken (ib. 251); in S. Giorgio: Altarbild, von dem Spanier Berruguete vollendet (ib.); in Lucca, in S. Ponziano: Tafelbild, den heil. Antonius von A. Sansovino umgebend (ibid. 246); Bilder für König Mathias von Ungarn (ibid. 247).

ELFTES CAPITEL.

Die Maler mit dem Namen Rafael im XV. Jahrh.

Ehe wir uns mit Domenico Ghirlandaio beschäftigen, ist nöthig eine Gattung von Gemälden grösseren und geringeren Werthes zu charakterisiren, die sich als Werke mittelmässiger Talente darstellen, welche eine Art wandernder Gehilfsgenossenschaft bildend sich der Stilweise ihres jeweiligen Meisters anbequemen, ohne zur Ausbildung eines eigenen künstlerischen Idioms oder zu hervorragendem Range zu gelangen.

Schon bei Schilderung einzelner angeblicher Werke Botticelli's (vgl. die Engel in Empoli und das Porträt, welches Vasari dem Sandro zuschreibt)[1] trat uns diese Künstlerclasse entgegen. Wir haben es nun weiter mit der Musterung anderer mittelschlächtiger Arbeiten zu thun, die uns Einblicke in die Lebensthätigkeit einer Malergruppe gewähren, von denen ein Paar den grössten Namen führen, den die moderne Kunstgeschichte zu verzeichnen hat, nämlich Rafael. Zunächst jedoch haben wir es mit einem Francesco zu thun.

In der Pieve zu Empoli befindet sich ein bemaltes Sakramentsgehäuse, welches noch vorhandenen Urkunden gemäss im März 1484 von den Rektoren der Companie von S. Andrea zu Empoli bei einem Francesco di Giovanni di Domenico, „depintore da Firenze", mit der Bestimmung bestellt war, dass es binnen

---

[1] s. Cap. IX. S. 171.

zwei Jahren fertig sei.[2] Weitere urkundliche Notizen lehren, dass diese Bedingung, wie bräuchlich, nicht erfüllt wurde. Erst 1491 stellte man das aus Florenz beschaffte Altarstück dort auf, welches von 20 facchini (Lastträgern) auf seinen Bestimmungsort geschleppt werden musste.[3] Im J. 1623, beim Umbau des Altars in Marmor,[4] ist es sodann weggenommen und nach S. Giovanni Battista, einer benachbarten Taufkapelle, übertragen und befindet sich gegenwärtig in einer Kapelle der Pieve.

Pieve. Empoli. Es hat die Gestalt eines Triumphbogens und ist auf beiden Seiten bemalt. Die eine enthält die Heiligen Andreas und Johannes d. Täufer rechts und links stehend, die andere (jetzt abgenommen und separat aufgehängt) die Jungfrau und den Verkündigungsengel. An den Staffeln sieht man einerseits das heil. Abendmahl umgeben von den Leidensscenen der darüber angebrachten Heiligen; andererseits die Bergpredigt, die Gefangennahme Christi und den Tanz der Salome. — Die Hauptfiguren — hager, knochig, aber von guten Proportionen, mit langen bärtigen Gesichtern, gut durchgebildeten Händen und Füssen, voller verwickelter Gewandung — verbinden Züge, die dem Botticelli und Filippino gemeinsam sind, mit flauer tief gestimmter Temperafarbe, ähnlich derjenigen, welche an manchen Bildern des erstgenannten Meisters auffällt.[5] Die Predellen sehen dagegen moderner aus und scheinen wie eine Fortbildung der nämlichen Stilweise.

Durch dieses Altarstück weist sich (wenn anders die Autorschaft, was allerdings schwer wäre, nicht bestritten wird) Francesco di Giovanni di Domenico als offenbarer Gehilfe der beiden Meister aus, mit denen sich Berührungspunkte vorfinden, und der nämlichen Hand glauben wir auch die obengenannten Engel in der Pieve zu Empoli zuschreiben zu müssen. — Francesco nun hatte einen Sohn, den er in seiner Kunst unterwies; das lehrt eine Urkunde vom 26. April 1506, laut welcher die Companie von S. Andrea zu Empoli dem Raffaello „olim Francesco Johannis“ aus Florenz den Auftrag ertheilte, eine Madonna mit dem Kinde

[2] Die Arbeit war zu 40 fl. jährlich (empoleser Valuta) verdungen. S. das handschriftl. „Libro dei Ricordi e partite della compagnia di S. Andrea di Empoli“ (unter d. 28. März 1484); den Gegenstand der Darstellung nennt die Urkunde nicht.

[3] ibid.

[4] Dieses Faktum berichtet das „Libro detto Campione benefiziale“ im Archiv des Kapitelhauses der Pieve, jetzt Collegiatkirche S. Andrea di Empoli.

[5] Eine Besonderheit sind die graugrünlichen Schatten.

nebst den Heil. Andreas und Johannes d. Täufer zu malen. Dieses Bild existirt unseres Wissens nicht mehr;[6] wir haben jedoch eine andere Arbeit des Raffaello di Francesco in der Gall. der Uffizien, und über diese klärt ein Dokument vom August 1504 auf, worin Raffaello vom Pfründner der Pieve zu Empoli beauftragt wird, das Tafelbild des Hochaltars dieser Kirche in der Weise zu vollenden, wie sie mit seinem verstorbenen Vater Francesco vereinbart gewesen sei;[7] und es ist hinreichende Kunde darüber erhalten, durch welche Mittel das Altarstück — als ein Werk Perugino's — in die florentiner Gallerie gekommen ist.[8] Unsere Nachrichten scheinen also festzustellen: dass Francesco di Giovanni eine sogenannte „tavola del corpo di Cristo" i. J. 1491 fertigte, dass er darnach ein regelmässiges Altarstück bestellt bekam, aber statt seiner der Sohn Raffaello eintrat und den Auftrag ausführte:

Dieses Altarbild, unter seinem Namen aufgestellt,[9] hat die Kreuzabnahme (in lebensgr. Fig.) zum Gegenstand, die dazugehörige Predelle[10] enthält: Christus mit der Samariterin, die Austreibung der Händler aus dem Tempel und den Einzug in Jerusalem. — Das Bild ist eine Leistung zweiten Ranges, in Stil und Behandlungsart von denen am Sakramentsgehäuse zu Empoli abweichend und in Oel gemalt, etwa in der Weise des David und Ridolfo Ghirlandaio oder noch eigentlicher in der des Granacci, dessen sorgfältige Ausführung und Farbenmischung hier nachgeahmt ist. Die Figuren sind ziemlich kurz und gewöhnlich, die Farbe sticht ins Röthliche. Die Predelle macht den Eindruck der Arbeit eines empfindungsarmen und gering begabten Nachfolgers von Perugino und Lorenzo di Credi. Uffizien. Florenz.

Haben wir sonach klar gemacht, dass unsere „Kreuzabnahme" der Uffizien und jene „tavola del corpo di Cristo" von verschiedenen Händen herrühren, so müssen wir ferner eine Reihe Bilder mustern, in welchen der Stilcharakter der letzteren mit andern Elementen gemischt auftritt, die sich aus dem Einflusse des Andrea del Castagno herleiten lassen:

---

[6] Mit dem oben beschriebenen des Francesco di Giovanni kann dieses i. J. 1506 bestellte nicht identisch sein, wie die neuesten Herausgeber des Vasari (s. VII, 199) anzunehmen scheinen, denn auf diesem war weder noch ist eine Madonna mit dem Kinde dargestellt.

[7] s. die Urkunde im Comment. zu Vas. VII, 197 f.

[8] ibid.

[9] Uffiz. Toskan. Schule N. 1283: Vanni Raffaello di Francesco di Giovanni.

[10] Ebenda N. 1238, mit gleicher Namensbezeichnung.

Gall Berlin. Im Museum zu Berlin:[11] eine Kreuzigung von fast lebensgrossen Figuren, zwei Engeln und 5 Heiligen, mit Inschrift und Jahreszahl 1475. Die Christusgestalt erinnert an die des Castagno im ersten Kreuzgang des Klosters degli Angeli in Florenz, die Engel haben dieselbe Heftigkeit wie dort, die Tempera ist ebenfalls rauh.[12] Ebenda (gleichfalls nicht im Katalog): eine Kreuzigung mit 4 Heiligen von demselben Charakter wie die vorige.

Zweitens gehört hierher eine andere Gattung von Gemälden, deren gemeinsames Merkmal die Anlehnung an Filippino Lippi's und Botticelli's Schule bildet. Wir bezeichnen folgende:

In der Gall. Pitti (Florenz) N. 347: Rundbild der Geburt Christi;[13] im Museum zu Berlin N. 72;[14] im Louvre (Paris) N. 364, dem Cosimo Rosselli zugeschrieben: Maria mit dem Kinde und Engeln zwischen Magdalena und S. Bernhard; die Engel sind Wiederholung der Typen des Bildes in Berlin, die Farbe grau und flach, die Draperien gewunden und verwickelt, die Ausführung roh.

Nimmt man obiges Gemälde der Gall. Pitti (347) als Kriterium, so schliessen sich noch ferner an:

In S. Lorenzo (Florenz): Geburt Christi. Maria betet das Kind an, Franciskus und ein jugendlicher Heiliger mit dem Schwert knieen zu den Seiten. Der Typus des Letzteren erinnert an die Engel im gen. Rundbilde der Gall. Pitti, und gleiche Eigenthümlichkeit ist auch in Antlitz, Gestalt und Gewand des Franciskus wahrzunehmen. Das Bild, durch Oel-Retouchen entstellt, lässt sich in diejenige Classe verweisen, welche in den Katalogen gewöhnlich den Namen des „Raffaellino del Garbo“ führt. Eins dergleichen befindet sich in der Sakristei derselben Kirche (S. Lorenzo); es stellt ebenfalls die Geburt Christi dar, entzieht sich aber, da es bis auf die Untermalung abgerieben ist, der näheren Charakteristik.

Florenz, S. Felicita, links vom Portal: die Heil. Antonius, Rochus und Katharina (lebensgr.) nebst Scenen aus ihren Legenden in der Staffel, inmitten derselben eine Verkündigung. Diess ist derber und roher als die Geburt Christi der Gall. Pitti, von blöden Tönen, grauen Schatten und flüchtiger Gewandbehandlung; ebenfalls dem Cosimo Rosselli zugedacht, der viele Mittelmässigkeiten decken muss.

Diese Produkte leiten uns nun zu Raffaellino del Garbo über, welcher am Ausgange des 15. Jahrh. dem Anschein nach

---

[11] Auf einem der Gänge, nicht im Katalog verzeichnet (früher N. 104). Die Aufschrift lautet: „Questa tavola se fatta fare p Lorento Dugolino de Rossi.“ „La quale tavola a fatta fare Beltrame Distaldo de Rossi 1475.“

[12] Vgl. Cap. III, S. 35.

[13] s. unter Filippino Cap. X, S. 201.

[14] s. unter Fra Filippo Cap. IV, S. 82. Temp Holz. H. 5′ 9½″, br. 6′ 8″.

in mehr als einem florentiner Atelier thätig gewesen ist. Geboren als Sohn des Bartolommeo di Giovanni di Niccolò Capponi um das Jahr 1466[15] tritt er seit 1498 als Meister in Florenz auf.[16] Vor dieser Zeit scheint er gelegentlich von Filippino Lippi angestellt gewesen zu sein; wenigstens sagt Vasari, er sei diesem Meister bei den Fresken der Kap. Caraffa (1493) zur Hand gegangen;[17] aber diejenigen seiner Bilder, welche dem 15. Jahrh. angehören, beweisen uns, dass er auch unter peruginesken Malern in Rom oder in Florenz studirt hat. — Das älteste Stück, mit welchem sein Name verbunden ist, befindet sich in einem Privatraume des Hospitals zu S. Maria Nuova in Florenz:

Der Gegenstand ist eine lebensgrosse Madonna mit dem Kinde zwischen Franciskus (links), welcher eine knieende Stifterfigur geleitet, und Zenobius (?) rechts im Gebet mit der Stifterin. Am Fusse des Thrones sieht man ein kleines Bild der Kreuzigung mit Maria und Johannes dem Evang., ganz peruginesk gehalten. Die Ferne ist Hügellandschaft. Das Gemälde, eine schöne florentinische Leistung zweiten Ranges, zeigt die Anstrengung des Urhebers, die Schule Perugino's, besonders den Pinturicchio nachzuahmen, hat aber in der Wucht und Würde der Figuren noch völlig florentinisches Gepräge. Die Franciskusfigur erinnert an Spagna, Zenobius und seine Schutzbefohlene an die Schule der Ghirlandaio, Maria und das Kind an die milden Typen und Gewandmotive Pinturicchio's, mit dem es auch im Geschmack der Ornamente stimmt. Das Ganze ist in Einem Strich in Oel ausgeführt, der Ton tiefbraun und ziemlich flau. Die Inschrift lautet: Hosp. S. M. Nuova. Florenz.

„RAPHAEL DE CAPONIBVS ME PINSIT A · D · MCCCCC“.

---

[15] Die Zeit seiner Geburt kann nur aus Vasari's Angabe geschlossen werden, dass er i. J. 1524 mit 58 Jahren starb. Sein Name ist aus gleichzeitigen Urkunden durch die Herausgeber des Vasari festgestellt (s. Tav. alfab.).

[16] Quartiere S. Spirito. Arroti del 1498. Quart. S. Spirito. Gonfal. Scala: Rafaello di Bartolommeo dipintore, Popolo di Santa Lucia sopr' Arno:
Non ò gravezza
Sustanza nulla.
Tengho a pigione da Torrigiano Torrigiani, Gonf. Nicchio, una bottega a uso tienirsi l'abacho, posta in borgho Sc̄o Jachopo da prima via; a 2ª el cecina, a 3ª Arno per pregio di fior. otto l'anno. Dipoi l'apigionò a Raffaello Canaci Gonf. Leo . . . per detta fior' otto. L'ho a tenere a tenere (sic) per insino a dì 12 di Magio 1495 (sic) fior. 8 larghi. Tengho a pigione una bottegha a uso di dipintore da Luca Rinieri Gonf. Vaio. posta nel popolo di Sª Maria del Fiore, a prima via; a 2ª Matteo de' Servi, a 3ª Giovanni da S. Miniato per pregio di fior. 5 di sugello l'anno. Apariscene una scritta di mano di detto Lucha.“ (Mitgeth. von Herrn G. Milanesi.)

[17] Vas. V, 249.

S. Spirito. Florenz. Derselben Hand schreiben wir das Altarbild der II. Kapelle links vom Transept in S. Spirito zu Florenz zu: Madonna und Kind in Lebensgrösse, durch zwei Engel, welche den Vorhang lüften, der Verehrung ausgestellt, umgeben von den Heil. Laurentius und Johannes Ev. (links), Stephanus und Bernhard (rechts); Letzterer den an eine Kette gebundenen Satan haltend. Am Sockel des Thrones die Jahrzahl 1505. In der Predelle sind Scenen aus den Legenden obiger Heiliger in sehr ansprechenden Compositionen dargestellt; das zur Bernhard-Legende Gehörige an Filippino erinnernd. — Auch hier wieder die Mischung peruginesker Züge mit der gewichtigeren florentinischen Vortragsweise, aber sorgfältigere Ausführung, pastosere Modellirung und mehr nach Art der Temperatechnik, wenn auch etwas hart und röthlich im Ton.[18]

S. M. d. Ang. Siena. Denselben Maler treffen wir ferner in Siena an, wo er in S. Maria degli Angeli (vor der Stadt) ein grosses Altarstück mit Lünette in breitem vergoldeten Rahmen gemalt hat, welches auf den ersten Blick imposant wirkt, aber bei näherer Betrachtung verliert: Maria mit dem Kinde umgeben von den Heil. Maria Magdalena und Hieronymus (links), Johannes dem Ev. und Augustin (rechts). In der Lünette Gottvater inmitten der Seraphim Segen spendend; in der Staffel darunter: die Anbetung der Könige, eingefasst von 4 Episoden aus dem Leben der Heiligen des Hauptbildes. — Die Madonna und das Kind haben in Typus, Haltung und Stil wieder etwas von dem peruginischen Charakter Pinturicchio's; auch die Anbet. der Könige ist peruginesk, wogegen die Seitentheile der Predelle den Schulcharakter der Ghirlandaio tragen. Das Ganze ist in Oel und zwar auf einmal ausgeführt und hat den röthlichen Gesammtton, von dem wir schon sprachen. Unterhalb der Figur des Hieronymus liest man:

„RAPHAEL DE FLORENTIA PINXIT · A · D · MCCCCCII“.

Das letzte Beispiel dieser Art ist das Madonnenbild, welches ehemals in S. Matteo zu Pisa war, jetzt aber in die Sammlung der dortigen Akademie übergegangen ist:

Akad. Pisa. Ein Altarstück mit Maria und dem Kinde, zwei Engeln, den beiden Johannes, Hieronymus und einem Bischof, zu dessen Füssen man das Profilbrustbild eines Weibes sieht.[19] Hier zeigt sich das florentinische Element stärker, doch ist der Bischofskopf derselbe wie auf dem Bilde in S. M. Nuova in Florenz, und der Stil im Allgemeinen schwach,

---

[18] Dieses Bild muss für die von Vasari (VII, 192) erwähnten jetzt vernichteten Fresken in S. Giorgio (jetzt Spirito santo sulla Costa) schadlos halten, welche Raffaellino im J. 1504 gemalt hatte.

[19] Bei Rosini, Stor. d. pittura, als Werk des Fra Filippo gestochen.

die Figuren kalt, sogar ziemlich herbe und knochig, die Gewänder so eingewickelt wie auf den vorgenannten Bildern, die Technik Tempera von starkem Impasto, die Carnation von blödem Ton mit Verde-Schatten. — Die perugineske Geschmacksrichtung spricht sich am meisten in der zugehörigen Predelle aus.[20] Hier sind neben anderen Scenen die Anbetung der Könige und der Kindermord dargestellt, in derselben Weise gemalt wie die vorhin erwähnte Staffel in Siena.

Offenbar war es eine Laune Raffaellino's, sich in dieser Zeit verschiedenartig zu benennen. Die (nicht inschriftliche) Bezeichnung „del garbo" wird von dem süss-melancholischen Ausdruck herzuleiten sein, den seine Figuren fast ohne Ausnahme tragen. Wir finden aber auf seinen Bildern noch eine andere Namensform:

Vasari spricht von einem Altarbilde des Raffaellino del Garbo in S. Spirito, welches die Madonna zwischen Hieronymus und Bartolommäus — richtig jedoch Jakobus — darstellte.[21] Dieses befindet sich gegenwärtig in der Kap. Corsini im zweiten Kreuzgang der gen. Kirche: zwei Engel betend zur Seite der Jungfrau, und in der Nähe des Jakobus die Inschrift: S. Spirito. Florenz.

„RAPHĀL DE K̃ROLIS PINXIT A · D · M · CCCCC°II".

Die Figuren zeichnen sich im Vergleich mit denen aus demselben Jahre in Siena durch Anmuth und Ruhe vortheilhaft aus. Hieronymus ist schön und die Engel haben die perugineske Vortragsweise des Manni. Auch in der Zeichnung, den Proportionen und der Farbe übertrifft das Bild die vorgenannten. —

Diesem Ueberblick über Raffaellino's frühere Arbeiten fügen wir nun eine gedrängte Schilderung der Freskenreihe in der kleinen Kirche S. Martino in Florenz hinzu, dem Oratorium der Congregazione de' Buonomini, einer mildthätigen Genossenschaft, deren gute Werke der Maler hier zu verherrlichen hatte:

Der dekorirte Raum ist rechtwinklig und die Schmalseite am Altar in Abtheilungen gegliedert, welche jedesmal oben mit einer Lünette S. Martino. Florenz.

[20] Sie ist vom Hauptbilde abgetrennt und einem Bilde des Perino del Vaga in S. Matteo zu Pisa angehängt.

[21] Vas. VII, 193. Die Herausgeber erwähnen (VII, 200) noch ein anderes Bild, welches Vas. (VII, 193) ebenfalls von Raff. del Garbo in S. Spirito verzeichnet — eine Erscheinung Christi vor dem heil. Papst Gregor, sign. „RAHÆL. KARLI PINXIT A · D · MCCCCCI"; es wurde verkauft und ist zuletzt in Woodburn's Sammlung in London gewesen.

schliessen, und ebenso ist die gegenüberliegende Thürwand behandelt. Die Langseite links vom Eingang zerfällt in 4 Flächen, wie die übrigen; die zur Rechten (zwischen zwei Fenstern) in 3. Zählt man die Lünetten von derjenigen der Schmalwand rechts neben dem Altar und zwar nach links weiter um das ganze Gebäude herum, so zeigen sich folgende Darstellungen: 1. der Traum des heil. Martin, 2. Martin das Kleid spendend, 3. die Bestattung, eine Funktion, welche den „Buonomini" speciell oblag, 4. Herbergung von Pilgern, 5. die Buonomini beim Gefängnissbesuch, 6. Besuch der Krankenlager im Hospital, 7. (über dem Eingang) Vertheilung von Kleidern, 8. Weinspende, 9. Erziehung. — Der Rest des Cyklus auf der durch die Fenster unterbrochenen Wand ist stark beschädigt und fast zerstört. Rumohr glaubte in diesen Darstellungen der Werke der Barmherzigkeit Jugendarbeiten Filippino's zu erkennen;[22] sie sind jedoch späteren Ursprungs und von der Hand eines Malers, der nur der Schule Filippino's angehört hat. Der Heiland mit Engeln in der Vision Martin's ist das Erzeugniss einer auf Filippino's und Botticelli's Anregung beruhenden Auffassungsweise; die Formen der Engelsköpfe sind vulgärer und minder gefällig als bei Filippino, auch roher gezeichnet und ausgeführt. Die Gewandung erinnert durchweg an Ghirlandaio, aber sie bildet auch die einzige Aehnlichkeit zwischen diesem grossen Meister und dem Maler von S. Martino, dessen Stil im Ganzen mehr von Filippino hat, als von irgend einem Anderen. Typus und Charakter der Figuren im Allgemeinen decken sich in Auffassung und Vortragsart mit dem Urheber des Rundbildes der Geburt Christi (N. 347) in der Gall. Pitti;[23] sämmtliche Frauengestalten auf den Wandbildern der Buonomini sind rohe Nachbildungen des Modells der genannten Madonna, und diese Abhängigkeit erstreckt sich auch auf die Gewänder und auf die nackten Partien, verglichen mit jener Maria und den Engeln. —

S. Madd. d. Pazzi. Florenz.

Wir begegnen nunmehr in Raffaellino's Entwicklungsgang einer Periode, in welcher er die peruginesken Züge abstreift und entschiedener als Florentiner erscheint. Der Einblick in das Refektorium zu S. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz, wo sich an einer der Hauptwände ein Fresko mit der Darstellung des Wunders Christi bei der Speisung des Volkes mit Broden und Fischen befindet,[24] ist für profane Augen zwar durch die Klosterzucht verpönt, aber die Gestalten des heil. Ignatius und Rochus seit-

---

[22] s. Rumohr, Ital. Forsch., Anm. zu II, 274.

[23] Vgl. Cap. X, S. 450.

[24] Vgl. Vasari VII, 193 f. — Der Ort gehörte früher den Monaci di Cestello in Borgo Pinti.

wärts von der Statue des Sebastian in einer Kapelle desselben Klosters[25] beweisen zur Genüge, dass Raffaellino im Stande war, eine flaue Nachbildung von Filippino's Manier zuwege zu bringen. Affektirte Formen, manieristische Zeichnung treten hier ebenso hervor wie an der im Ganzen wohlgefälligeren Annunziata mit dem Engel, welche das giotteske Bild der heil. Lucia in S. Lucia de' Bardi umschliessen.[26] — Eine Dreieinigkeit, knieend verehrt von Katharina und Magdalena, im linken Querschiff von S. Spirito in Florenz, ist ein sorgfältig behandeltes heiter gefärbtes Stück derselben Kunstgattung, worin Raffaellino eine Neigung zur Verlängerung der menschlichen Gestalt kund gibt. Auch in der zugehörigen Staffel (Geburt Christi zwischen der Communion der Maria Aegyptiaca und dem Martyrium der Katharina von Alexandrien)[27] fallen einige hübsche Züge auf. Aber am vortheilhaftesten stellt sich uns der Künstler in den der Berliner Gall. angehörigen Gemälden, einem höchst bedeutenden Altarstück und 2 Kabinets-Bildern dar:

Das erste — die thronende Madonna mit dem Kind auf dem Gall. Berlin Schoosse, von 2 den Teppich lüftenden Engeln, 2 Cherubim und 4 Heiligen umgeben (Vincenz knieend und hinter ihm stehend Nikolaus, ebenso Petrus Martyr und Dominikus) mit ferner Landschaft[28] — ist eine klare leuchtende Tempera, höchst präcis in Filippino's und Fra Filippo's Weise behandelt, aber noch immer mit den überschlanken Formen, dem affektirten Gebahren und Ausdruck behaftet, die wir hervorhoben. — Das zweite[29] — Madonna mit ähnlichem Motiv, an den Thronseiten der Knabe Johannes und zwei verehrende Engel, Sebastian und Andreas, ebenfalls mit landschaftlichem Hintergrund — ist von gleicher Güte. — Das dritte[30] — Maria mit dem schlummernden Kinde im Arm vor einer steinernen Brüstung stehend, rechts und links ein Engel mit Lyra und Rohrflöte, Hintergrund bergige bewaldete Landschaft — ist das beste von allen.

---

[25] Auf Holz in Tempera, vgl. Vasari VII, 194 und Richa, Chiese fior. I, 141.

[26] Am Altar links vom Eingang.

[27] Altar N. 20. Temp. auf Holz. Gottvater hält ein Kruzifix. Ferne Landschaft.

[28] Berl. Mus. N. 87. Holz. Temp. H. 4' 11½", br. 4' 5½". Aus der Sammlung Solly.

[29] N. 98. Figuren halblebensgross. Temp. Holz. H. 5' 2¼", br. 4' 7½". Samml. Solly.

[30] N. 90. Temp. Holz. Rund, Durchm. 2' 9". Samml. Solly.

Aus den Zügen Maria's (auf dem letztgenannten Bilde), deren Wange an dem Lockenköpfchen des Sohnes ruht, spricht zarteste Mütterlichkeit, und in der Erfindung der Gruppe ist fast rafaelischer Zug: der ernstsinnige Ausdruck der Madonna, die Biegsamkeit in ihrer doch ruhevollen Haltung muthen ungemein an; ebenso der reizende Gedanke, dass der Künstler den einen Engel mit Musiciren inne halten lässt, um den Schlaf des Kindes nicht zu stören; dagegen ist der zweite, welcher weiter spielt, minder glücklich aufgefasst; er hat etwas Gewaltsames und Affektirtes, abwesenden Blick, und passt daher nicht recht in die Stimmung der Scene. Die Zeichnung ist übrigens correkt, die Gewandmotive gut, und das Ganze gehört jedenfalls zu den durchdachtesten und frischesten Leistungen Raffaellino's. — Weniger ist das bei dem Rundbilde in Dresden der Fall (Maria mit dem Kinde auf dem Arm, neben ihr Franciskus und Hieronymus);[31] dagegen steht die Krönung Maria's im Louvre, welche aus S. Salvi in Florenz stammt, neben seinen hervorragenden Altarstücken:

Gall. Dresden.

Louvre. Paris.

Es ist oben abgerundet; vier Engel musiciren in der Umgebung des Glorienkreises, der den Hauptgegenstand umschliesst; unterhalb desselben 3 Cherubim; im Vordergrunde die Heiligen Benedikt, Salvius, Giov. Gualberto und Bernhard,[32] lebensgrosse Figuren.

Dieses Bild würde die künstlerische Verwandtschaft Raffaellino's mit seinem Lehrmeister jedenfalls trefflich darthun, wäre die Oberfläche nicht durch Reparaturen verdüstert und die Einzelheiten ebenfalls lädirt. Indess verräth die Grösse der Figuren die Schwächen seiner Technik, und die ausgeklügelte Grazie des Vortrags beeinträchtigt den natürlichen Reiz der Formen und Geberden. — Ein ausgezeichnetes Rundbild (Madonna mit dem

---

[31] Mus. Dresden N. 36. Holz. Rund, Durchm. 2′ 7″. Hieronymus ist die beste Figur, die anderen können möglicherweise von einem Schüler des Raffaellino herrühren. Unter der Leiste des Bildes befindet sich ein Wappen: weisser Schild mit rothem Querbalken und brauner füllhornartiger Krönung.

[32] Louvre Paris. N. 200. Holz. H. 2,92, br. 1,62 M. Der untere Theil am schlechtesten conservirt. Die zum Bilde gehörige Predelle (mit Scenen aus dem Leben des heil. Giov. Gualberto) ist verloren gegangen.

Kinde zwischen Magdalena und Katharina) besitzt die Sammlung des Marchese Pucci in Florenz.[33] Das Bild hat so grosse Schönheiten, dass man es mit dem Namen Filippino's ehren zu dürfen glaubte, und in der That kann man nur höchst selten so empfindungsvolle Gestalten bei Raffaellino aufweisen, wie die Magdalena dieses Gemäldes ist. Die Figuren sind allerdings ziemlich gestreckt, aber die Behandlung ist ungemein sorgfältig. Privatbes. Florenz.

Wir dürfen uns mit den gegebenen Charakteristiken einzelner Werke Raffaellino's umsomehr begnügen, da die weitere Prüfung von Arbeiten seiner Hand keine neuen künstlerischen Züge herausstellt. Die erwähnenswerthen Bilder, welche Italien, Deutschland und England sonst noch von ihm und unter seinem Namen bewahren, verzeichnen wir in der angehängten Uebersicht. — Ihr Urheber gerieth in seinen späteren Lebensjahren in drückende Armuth, sodass er für sehr niedrige Preise arbeiten musste. Von Krankheit befallen starb er i. J. 1524 und wurde durch die Fürsorge der Brüderschaft della Misericordia in S. Simone zu Florenz begraben.[34] —

In S. Ambrogio (Florenz), links vom Eingang, enthält die obere bogenförmige Einfassung, welche die Statue des Sebastian umschliesst, zwei grau in grau gemalte Engel; das Medaillon an der Basis darunter eine Verkündigung in Raffaellino's Manier. — Ebendort am zweiten Altar rechts ein heil. Antonius in der Glorie zwischen Nikolaus, dem Engel und Tobias, von derselben Beschaffenheit, nur übermalt. Gall.-Bilder. Italien.

Florenz, Akad. d. K. (S. d. gr. Gem.) N. 67: Auferstehung Christi.[35] Auch hier haben wir es mit einem Filippino im Kleinen zu thun; die hässliche Charakteristik der Figuren erinnert an das unter Ghirlandaio's Namen gestellte Bild desselben Gegenstandes im Berliner Museum (N. 75): Christus erhebt sich aus dem Grabe, dessen Deckel auf einen der Soldaten gefallen ist; ein anderer zieht vor Schreck die Beine zusammen, ein dritter rennt rechts mit einem Messer in der Hand davon, beide fratzenhaft. Besser sind die ruhigeren Figuren des Auferstandenen und der am Grabe Schlummernden aufgefasst. Die

---

33 In der Samml. des March. Pucci N. 18. Temp. auf Holz, die Figuren fast lebensgross.

34 s. Vasari VII. 196 und Tavola alfab.

35 Ehemals in Monte Oliveto. Oel auf Holz. Figuren halblebensgross. Von Vasari VII, 191 übertrieben gelobt.

Farbe, in den Schattentheilen schraffirt, scheint wie Tempera behandelt, ist aber trotz gewisser Rauhigkeit sorgfältig und gewissenhaft, wenn auch in starken Gegensätzen gehalten. Eine hervorragende Fehlerhaftigkeit liegt in den Schlangenwindungen der Draperien; die aus Stadt, Ruinen, Felsen und Bäumen bestehende Landschaft ist fast durchweg grün.

Florenz, Gall. der Uffizien N. 35 (I. Corr.): kleines schadhaftes Rundbild (Holz) der Mad. mit dem Kinde, welchem der kleine Johannes eine Rose reicht, in einem an Rafael erinnernden Geschmack componirt (früher dem Raffaellino zugeschrieben), gehört in die Classe von Bildern, welche abwechselnd unter seinen und Ridolfo Ghirlandaio's Namen gestellt werden.

Venedig, Akad. d. K. N. 254:[36] Rundbild der heil. Familie unter Credi's Namen, anmuthig gruppirt, aber abgerieben und durchweg retouchirt, — wahrscheinlich von Raffaellino.

Neapel, Museum N. 280, Rundbild:[37] Maria reicht dem Knaben, der sich zum kleinen Johannes wendet, einen Granatapfel; schwaches Stück, rauh und hart und mit Ornamenten überladen, — aus Raffaellino's Schule, aber von jüngerer Hand.

England. London, bei Fuller Maitland, Altarstück: Maria mit dem Kinde, umgeben von Johannes dem Evang., Justus, Julian und Katharina,[38] — sehr durch Reparaturen beschädigt, aber von einem Stilcharakter, welcher es dem jungen Raffaellino etwa in der Zeit zuweist, als er eben aus Filippino's Schule getreten war.

London, weiland Sir Charles Eastlake's Samml.: Maria mit dem Kinde auf dem Schooss, eine Granate öffnend (Kniestück); der junge Täufer (bis an die Hüfte sichtbar) sieht empor. Auf einer Brüstung im Vordergrunde Vase und Buch, Hintergrund Landschaft.[39] Anmuthiges Temperabild von grosser Milde und voll Empfindung, sorgfältig in klarem leuchtenden Tone ausgeführt.

London, bei Mr. Barker (Martin?): Profil-Brustbild einer Dame mit goldenem Kopfputz, ein gutes Porträt von Raffaellino.[40]

Wien, Gall. Harrach N. 180, Rundbild der heil. Familie:[41] Madonna hält das Kind, Joseph hat den kleinen Johannes an der Seite; links zwei knieende Engel, — nicht von Raffaellino, sondern von einem Florentiner, der den Michele di Ridolfo oder Mariano da Pescia zum Muster genommen.

---

[36] Früher in der Gall Manfrini. Holz. Durchm. 0,63 M.

[37] Auf Holz in Oel.

[38] Holz. Hintergründe neu vergoldet. Figuren lebensgross.

[39] Kleines Holzbild.

[40] Aus den Sammlungen Rogers und Bromley; erst als Verrocchio, dann als Pollaiuolo bezeichnet (vgl. Cap. VIII, S. 154).

[41] Auf Holz. Figuren $^1/_3$ lebensgross.

M a i n z , M u s e u m N. 129 (bez. „Manier des Ghirlandaio"): Maria aufrecht stehend, während das Kind die Blätter eines Buches auf einem Marmortisch umwendet.[42] In Raffaellino's Stil.[43] —

[42] Holz. Figuren 1/3 lebensgross.

[43] Von verlorenen Werken können wir angeben: in F l o r e n z: ein Tabernakel an der Ecke des Ponte alla Carraia und des Canto alla Cuculia (Vasari VII, 192); in d. Villa zu Marignolle: zwei Tafelbilder (ibid.); in S. Spirito: eine Pietà, eine Vision des heil. Bernhard [über letztere vgl. später unter Perugino (München, Pin., Saal, N. 561)], ferner eine Mad. mit dem Kinde, Hieronymus und Bartholomäus (Vas. VII, 192 f); in S. Piero maggiore: Mad. mit Kind, Giov. Gualberto und Franciskus (Vas. 194, Richa I, 141); bei d. Murate: ein heil. Sigismund (Vas. VII, 194); in S. Pancrazio: Fresko der Geb. Christi (ib.); Ponte a Rubaconte: Kapelle (ib. 195); Chiesa dell' Arcangelo Raffaello: Mad. mit Kind (Richa I, 167 und IX, 129).

ZWÖLFTES CAPITEL.

Domenico Ghirlandaio und die Seinigen.

Domenico Ghirlandaio nimmt in der florentinischen Kunstgeschichte eine ähnliche Stellung ein wie Giotto. So hohe Begabung und schöpferische Kraft, wie sie ihm eigen waren, konnten sich nicht mit der herkömmlichen Praxis der Massenproduktion von Altarbildern begnügen, er wandte sich den höchsten Aufgaben der Kunst wieder zu. Nicht wie Masaccio oder selbst Fra Filippo zog er zuerst durch die Leuchtkraft oder Fülle seines Colorits an, sondern durch den Sinn für Grossheit und Weihe der Composition. Sein kräftig geschulter Geist, mit einem Zuge von Michelangelo begabt, strebte über die Wirkungssphäre des blossen Farbenreizes hinaus; er betrachtete sie ohne Zweifel als untergeordnet gegenüber den Aufgaben der Formbildung im Einzelnen und im Grossen. Sein Ehrgeiz war vorwiegend darauf gerichtet, ausgedehnte Flächen künstlerisch zu bezwingen und die Eingebungen seines Genius so schnell wie möglich malerisch festzuhalten, eine Eigenthümlichkeit, in welcher seine Zeitgenossen einen Gegensatz zu dem sich über der Arbeit nie genugthuenden Lionardo erblickten.[1] In seinen Compositionen aber, den Früchten langen

---

[1] In diesem Sinne sagt Ugolino Verino (de illustr. urb. Flor. lib. II):

„. . . forsan superat Leonardus Vincius omnes,
Tollere de tabula dextram sed nescit, et instar
Protogenis multis vix unam perficit annis.
At contra celeri pingendi gloria dextra
Reddidit insignes Ghirlando nomine fratres.“

Studiums und reifer Gedanken, strebt er stets nach Verwerthung aller Elemente, welche vollendete künstlerische Einheit hervorbringen können. Diese Einheit war es, die er zuerst an Giotto begriff, und wie das, was er schuf, mit Bewusstsein auf dem Einflusse jenes grossen Beginners beruhte, so darf man von ihm sagen, dass er im eigentlichen Sinne da fortbaute, wo jener vor 150 Jahren aufgehört hatte. Sein Bemühen würde indess vergebens gewesen sein, hätte er nicht in der Zeit, da er als Maler zu seinen Jahren kam, sich an einen Führer halten können, der für seine Zeitgenossen freilich zu kurz, aber doch lange genug gelebt hatte, um die gewaltigste überdauernde Wirkung auszuströmen. Vor den Fresken im Carmine zu Florenz lernte Ghirlandaio mit Eifer und Erfolg; Masaccio war es, der seine malerischen Vorstellungen zur Wahrheit und Würde hinanläuterte. Dabei wusste er aber auch die Unterweisung von Männern anderer Richtungen wol zu würdigen, deren Neigung und Sinn den verschiedenen Gattungen ihrer Kunst mannigfaltig zu gute gekommen waren: die Erfahrungen der Architekten, die Resultate derjenigen, welche der Perspektive, Formausprägung, Proportionalität, Licht- und Schatteneffekte vorzugsweise beflissen gewesen, machte er sich für die untergeordneten Partien seiner Bilder zu Nutze und kam auf diesem Wege auch den Geheimnissen des Helldunkels näher. Ohne dass er als Adept in einer neuen Richtung hervortrat, gelang ihm die Summe aller Ergebnisse der Specialisten organisch zu vereinigen und er gab dadurch der männlichen florentinischen Kunst den frischen Aufschwung, dessen letzte Höhe Fra Bartolommeo, Rafael und Michelangelo bezeichnen.

Diesem Sinne gemäss, der sich stets auf die Arbeit im Vollen und Grossen angewiesen fühlte, entsprach es nun, wenn Ghirlandaio die technischen Neuerungen verschmähte, welche bereits bei den Peselli, Baldovinetti, Pollaiuoli und Verrocchio in Uebung waren. Er hielt sich streng an das alte Temperasystem und blieb unentwegt bei dem Verfahren stehen, welches man als eine Mischung von Benozzo's mit Fra Filippo's Manier kennzeichnen darf. Hat er sonach seinerseits die Versuche mit der Oelmalerei auch nicht fortgesetzt, so wird er darum doch keineswegs mit

dieser Methode unbekannt gewesen sein. Wir können vielmehr getrost voraussetzen, dass ein Ghirlandaio von der Praxis in den verschiedenen Ateliers der zeitgenössischen Maler ebensogut unterrichtet war wie die Masse seiner geringeren Kunstgenossen; aber er hielt aus künstlerischer Ueberzeugung die Tempera für unbedenklicher und zur Erreichung noch schönerer Wirkungen fähig, als die neue Malweise, die zwar eine grosse Zukunft haben mochte, zur Zeit aber noch unüberwindliche Schwierigkeiten und Nachtheile an sich hatte. Besonders störend war bei der Oeltechnik der Zeitverlust; überdiess war Baldovinetti's Versuch, sie auf die Wandmalerei anzuwenden, geradezu fehlgeschlagen; umso begreiflicher also, dass Domenico, Baldovinetti's Schüler, sich von Unternehmungen zurückhielt, über deren Gefahr Andere in seiner nächsten Nähe schon gewitzigt waren.

Baldovinetti's Schüler: — so nennt ihn Vasari und zwar ebenso in Bezug auf Malerei wie auf Mosaikarbeit, die Domenico so zu unterscheiden liebte, dass er jene als „vergänglich“, diese als „ewig“ pries.[2] Ohne Frage war Alesso damals von allen Florentinern der geeignetste Lehrer für musivische Dekoration. Er hatte den Ruf, in diesem Fache der erste Künstler seiner Zeit zu sein, und andererseits war er Manns genug, den Ghirlandaio auch in die Malerei einzuweisen; ja wir nehmen an einigen untergeordneten Eigenthümlichkeiten im Stile des jüngeren Meisters Züge wahr, welche bestimmt auf Baldovinetti's Einwirkung hindeuten.[3]

Domenico di Tommaso Curradi di Doffo Bigordi war 1449 geboren und im Hause seines Vaters auferzogen, der nach Vasari Goldschmied, nach seiner eigenen Angabe (wenigstens im Jahre

---

[2] Vas. IV, 105 und V, 73—83.

[3] Ghirlandaio's frühere Arbeiten haben etwas von der plastischen und coloristischen Intention, die man in den Malereien findet, welche den Pollaiuoli und dem Baldovinetti in der Kapelle des Cardinals von Portugall in S. Miniato al Monte zugeschrieben werden. Dem ferneren Beleg, den ein Fresko in S. Niccolò zu Florenz (mit dem aufgemalten Datum „1450“ vgl. Cap. VI, S. 116) bietet, dessen Oberfläche sehr ausgedehnt in Oel retouchirt ist, möchten wir zwar kein grosses Gewicht beimessen, aber die Thatsache, dass es gewisse Züge sowol mit Baldovinetti's Bilde in den Uffizien als auch mit Ghirlandaio gemein hat, befestigt die Annahme, dass diese beiden Künstler in dem Verhältniss von Lehrer und Schüler gestanden haben.

1480) Mäkler gewesen ist;[4] ob er vorher einem anderen Gewerbe obgelegen, können wir nicht mehr entscheiden. Aber dass Domenico mit der populärsten Kunst jener Zeit, der Oreficeria, früh bekannt geworden, scheint aus der Nettigkeit und Präcision seiner ersten Arbeiten hervorzugehen, die sich später, vielleicht durch die Fortwirkung solcher Eindrücke, zu jenem statuarischen Vortrag und der exakten Gewandmodellirung vervollkommneten, welche dem Stil seiner Reife eigenthümlich blieb.

Von dem Einfluss der Bronzetechnik auf die Malerei, wie wir ihn bei den Pollaiuoli aufwiesen, hat man auch bei Ghirlandaio augenfälligen Beweis. Stilistische Eigenthümlichkeiten, welche die Gussform erfordert, machen sich vielfach bemerklich. Sie verlangt Einfachheit und Breite des Massenvortrags, schwache Einschnitte und geringe Erhebungen, möglichst convergirende Linien, deren Zug durch Einbuchtung nach innen oder Vorstoss nach aussen nur mässig vom Parallelismus abweichen darf, sodass das Ganze immer in gewissem Grade gemachte Struktur bekommt. Nicht bloss insoweit sie die Gewandbehandlung angehen sind diese Vorschriften bei Ghirlandaio's Gemälden wirksam, sondern sie finden sich auch in seinem Streben wieder, den plastischen Charakter der menschlichen Form herauszubringen; und daher eine gewisse Härte und mangelnde Elasticität. Dass aber solche entschiedene und constant charakteristische Eigenthümlichkeiten bloss durch die Berührung mit Arbeiten eines anderen Malers auf ihn übergegangen sein sollten, der sie seinerseits aus dem Goldschmiedehandwerk entlehnt, ist kaum anzunehmen. Sie scheinen vielmehr von eigner früherer Thätigkeit in dem Fache selbst bei ihm haften geblieben zu sein, und wir haben daher keinen inneren Grund, den Bericht anzuzweifeln, dass er bei einem Goldschmied (sei es nun sein Vater selbst oder ein anderer gewesen) die erste Unterweisung empfing, einem Manne, der vermuthlich wegen besonderer Geschicklichkeit in dieser Specialität mit seiner ganzen Sippe

---

[4] Vgl. Vas. V, 66 und dazu die Einkommen-Notiz des Tommaso di Currado di Doffo Bigordi, sensale, v. J. 1480 bei Gaye, Cart. I, 266, aus welcher auch Domenico's Geburtsjahr ersichtlich ist.

den Beinamen „Girlanden-Schmied“ (Ghirlandaio oder Grillandaio) bekam.[5]

Sehr allmälig nur, aber umso intensiver und grossartiger entfaltete sich Domenico's Talent. Mit 31 Jahren hatte er, wie aus den Angaben seines Vaters hervorgeht,[6] keinen bestimmten Wohnsitz, und er scheint das Meisterrecht nicht vor Vollendung des Fresken-Cyklus in der Kirche Ognissanti[7] geübt zu haben, wo er unter anderem den Amerigo Vespucci malte, „der einst Ognissanti. einem Welttheil seinen Namen geben sollte“, aber damals, als er dem Ghirlandaio sass, wol noch keine Ahnung von seiner künftigen Berühmtheit hatte.[8] Für den Verlust jener Malereien in der Kapelle der Vespucci kann uns nur die Erhaltung anderer im Hauptbau derselben Kirche und „das letzte Abendmahl“ im Refektorium von Ognissanti einigermaassen schadlos halten, welche die Jahrzahl 1480 tragen. Aus diesen künstlerischen Zeugnissen ersehen wir, dass Ghirlandaio, obgleich damals schon älter als Masaccio, da er seine Brancacci-Fresken malte, doch noch in aufsteigender Entwicklung stand. Wir bemerkten, wie Andrea del Castagno das solenne Süjet der „Cena“ in neue modernere Form fasste. Ghirlandaio folgt seinem Vorgange und wiederholt sogar eine seiner Figuren geradezu; aber er war dennoch mit nichten blosser Nachahmer; seine Ausdrucksweise ist gelassener und würdevoller, vielleicht darf man sagen etwas zahmer:

Ognissanti. Refektor. Florenz. Das Fresko nimmt die ganze Wand gegenüber der Eingangsthür im Refektorium zu Ognissanti ein; in der Mitte der Wandfläche setzt ein fingirter Bogenpfeiler auf, sodass links und rechts ein Lünettenausschnitt entsteht, welchen Ghirlandaio als Ausblick ins Freie mit überragendem Baum- und Blumengebüsch behandelt hat. — Die lebensgrossen Figuren sind hinter einem mit weissem Laken bedeckten Tische angeordnet, der zwei vortretende kurze Eckflügel hat. Zwei Apostel sitzen seitwärts quervor, Judas allein auf besonderem Sessel an der

[5] Vgl. Vasari V, 66.

[6] Vgl. dessen oben erwähnte Einkommentaxe.

[7] Die Gegenstände in der Cappella de' Vespucci waren nach Vasari V, 67: ein todter Christus mit etlichen Heiligen und oberhalb eines Bogens eine „Misericordia“. Vgl. Richa, Chiese fior. IV, 266. Das Ganze ist 1616 überweisst.

[8] Vgl. Layard's vortreffliche Monographie über Domenico Ghirlandaio in den Publikationen der „Arundel Society“ Jahrgang 1860.

Vorderseite. Das altherkömmliche Arrangement wird nun hier durch die deutliche Gemüthsbewegung der Jünger belebt. An die Linke des Heilands, der mit segnend erhobener Hand dargestellt ist, schmiegt sich Johannes; zu seiner Rechten sitzt Petrus, das Messer in der einen Hand, während er mit dem Daumen der anderen auf Christus deutet und dabei drohend nach dem Verräther blickt, der, ganz im Profil gesehen, die Hand auf den Schenkel gestemmt, ihn frech ansieht und zu ihm spricht. Die beiden Apostel nächst dem Petrus biegen sich vor, um die Worte des Herrn zu hören, die letzten links sind in bezüglichem Gespräch. Besonders empfindungsvoll ist sodann auf der anderen Seite der Nachbar des Johannes, der die Hände faltend dem Worte Christi nachsinnt; der zweitnächste, welcher den Kopf trauernd auf die Hand stützt, ist die von Castagno entlehnte Figur; die übrigen drei bekunden in ruhigerer Haltung das Nachdenken über das niederschlagende Wort, das sie vernommen. An der Leiste unter dem Tisch, gerade neben dem Fusse des Judas steht die Jahrzahl: „MCCCCLXXX“.[9]

In der rauhen Behandlung der Farbe, der übermässigen Anwendung des Schraffirens, dem mangelhaften Helldunkel bekundet sich hier noch unreifes Kunstvermögen. Die Schatten haben keine Breite und wirken, da sie an den Contouren am tiefsten werden, unnöthiger Weise auffallend hart. Die Umrisslinien selbst sind trocken und zäh, der Fleischton roth und die Gewandung unfrei. — Damit verglichen ist zwar der heil. Hieronymus in der Kirche (Ognissanti) würdiger und ansprechender, allein die Gravität, welche einem von Büchern umgebenen und mit Abfassung seiner Homilie beschäftigten Kirchenvater allerdings wol ansteht, ist fast bis zur Unbeweglichkeit gesteigert.[10] Die Ausführung gleicht der des Abendmahls sehr; auch sie lässt den Domenico

Ognissanti. Flor.

---

[9] Der Kopf Christi ist neu, und zwar augenscheinlich im 17. Jahrh. auf frischen Bewurf gemalt, das ganze Gemälde überhaupt durch Feuchtigkeit sehr verdüstert, etliche der Gewänder, die unter dem Tisch hervorschauen, besonders das des dritten Apostels von links, sind restaurirt. Auf einem Pfeiler links, vor welchem 2 Krüge stehen, liest man neben einem Kreuz mit 2 Querbalken die Buchstaben: O. S. — S. C. (Omnium Sanctorum sacrum collegium?); auf der rechten Seite ist an derselben Stelle nur O. S. sichtbar, das Untere durch eine Rosette bedeckt. Oben sieht man am offenen Fenster auf dieser Seite einen Pfau. — Vasari erwähnt das Cenacolo V, 67; Richa a. a. O. IV, 288. — Eine Abbildung in Farbendruck gibt die Arundel Society Jahrg. 1866.

[10] Das Fresko (an einer Bank ebenfalls mit „MCCCCLXXX“ datirt und abgesehen von einigen Retouchen gut erhalten) wird ausser v. Vasari V, 70, Richa IV, 266 auch v. Albertini erwähnt (s. B. II, S. 440), der die Urheber der beiden Pendantbilder verwechselt, vgl. dazu Cap. IX, S. 157. Vasari (V, 70) kannte in Ognissanti auch einen heil. Georg, welcher jedoch nicht mehr existirt.

als einen zwar hochbegabten, aber unfertigen Maler erscheinen, der an Lebendigkeit, Frische und Handfertigkeit unter dem hier mit ihm wetteifernden Botticelli steht, wenn er auch verheissungsvollere Vorzüge vor diesem voraus hat.

Selbst in der Zeit zwischen 1481 und 85, wo die Fresken der Sala del Orologio im Palazzo vecchio zu Florenz entstanden, ist Ghirlandaio als Maler noch nicht völlig zu seinen Kräften gekommen, aber er verleiht seinen Figuren doch schon mehr Plastik und Rundung und lässt erkennen, dass er der bald zu erreichenden Höhe nicht mehr fern sei. Von der Ausbesserung und Erneuerung mancher Theile des alten Stadthauses in den Jahren seit 1480 und 81 zeugen viele Notizen über Zahlungen an Baumeister, Bildhauer und Maler. Die Bestellung der Thüren im Audienzsaal bei Benedetto da Maiano, der zugehörigen Wanddekoration bei Ghirlandaio, Botticelli,[11] Pietro Perugino, Filippino Lippi, Piero del Pollaiuolo und Anderen geben uns die Vorstellung einer Summe künstlerischer Thätigkeit, welche nur in derjenigen der Sistina zu Rom ihres gleichen hatte. Auch eine direkte Beziehung fand zwischen dieser römischen und jener florentinischen Unternehmung statt: unter den Meistern, welche der päpstliche Ruf mitten aus den Arbeiten im Palazzo vecchio hinwegrief, war Ghirlandaio; er jedoch folgte i. J. 1482 dem Rufe erst nach Vollendung des Theiles seiner Aufgabe, welcher die Apotheose des heil. Zenobius und die damit in Verbindung stehenden Gegenstände umfasst. Es ist eins der wenigen erhaltenen Wandgemälde in einem Saal, an dessen Schmuck ehemals so viele Künstler gearbeitet hatten.[12]

Pal. vecchio. Florenz. Die Schlusswand des Raumes ist durch gemalte Architektur derart dekorirt, dass sie einen tiefgewölbten Alkoven zu bilden scheint; Vorder- und Seitenbögen desselben ruhen auf breiten Pfeilern oder

---

[11] Wir nehmen an, dass der „Sandro Marini" bei Gaye, Cart. I, 578, wo die Urkunde mitgetheilt wird, Druckfehler für „Mariani" ist, d. h. Botticelli.

[12] Aus einem Rechnungsvermerk vom Jahre 1481 flor. Stils geht hervor, dass Ghirlandaio damals bereits einen Theil seiner Arbeit im Palazzo vollendet hatte; laut einer gleichen Notiz war im November 1482 der heil. Zenobius fertig (s. Gaye I, 577 f.). Dieses Fresko wird von Vasari V, 79 sehr gelobt, von Albertini (s. Band II, S. 441) erwähnt. Die Figuren sind überlebensgross.

Pilastern, durch deren Oeffnungen man den florentiner Dom mit Giotto's Façade und dem Glockenthurme sieht. Zwei in Steinfarbe gemalte Löwen[13] mit der Standarte der Republik halten Wache über der „Majestät des heil. Zenobius", der in der Mitra und mit dem Hirtenstabe zwischen zwei Heiligen thront. Die Lünette im Hintergrund des Scheinraumes enthält die Nachahmung eines Basreliefs der Madonna zwischen zwei Engeln. Zwei schön ornamentirte Pilaster bilden Thürpfosten an den Seiten des Alkovens und stützen einen vergoldeten Holzkarniess, welcher den Mittelbogen und zwei Flachnischen rechts und links einfasst. In diesen letzteren sind auf den offenen Lünetten Figuren angebracht: Brutus, Scaevola[14] und Camillus, Decius Mus, Scipio und Cicero. Die Zwickel füllen Medaillons mit Kaiserbildern.

Ghirlandaio hat bei dieser Arbeit die architektonische Form seines fingirten Raumes höchst geschickt angelegt. Ruft man sich die falschen capriciösen Erfindungen, den überladenen Reichthum ins Gedächtniss, den Filippino und Botticelli bei solchen Gelegenheiten zur Schau stellen, so kann man die Reinheit des Geschmackes, die hier hervortritt, nicht genug loben. Das Ganze ist so trefflich eingetheilt, so entsprechend dekorirt und mit so erfolgreicher Anwendung der Linienperspektive ausgeführt, dass nichts zu wünschen bleibt.[15] Die Täuschung wird durch das Missverhältniss zwischen dem architektonischen Raume und den Heiligen, die er umfasst, nicht abgeschwächt; die Figuren sind grossartig und von weihevollem Ausdruck. Die Maria in der mittlern Lünette zeichnet edle Anmuth, die römischen Helden zur Seite classische Kühnheit aus; Ghirlandaio scheint sich gänzlich in den Charakter der Antike zu kleiden und erreicht darin weit Besseres als Castagno und seine Vorläufer. Der Luftzug, der die Gewänder bewegt, gibt ihnen ausgezeichneten Schwung. Bei alle dem fehlt es jedoch an dem Massenvortrag durch Helldunkel, die braunrothen Schatten sind recht hart und man vermisst die Anwendung der Reflexe.

---

[13] Einer derselben ist durch den Durchbruch einer Thüre verstümmelt.

[14] Ein Riss im Bewurf hat hier die Inschrift vernichtet, aber die Darstellung der Gestalt, welche die Hand in ein Becken hält, deutet die Meinung zur Genüge an.

[15] Bemerkenswerth ist, dass der classische Stil der Architektur und der Basreliefs sich als Fortsetzung der bereits an Giotto's Fresko in der Oberkirche zu S. Francesco in Assisi angewandten Formen darstellt, wo die Trajanssäule nachgebildet ist, vgl. Band I, Cap. VII.

Indess nun Domenico auf diese Weise dem herrschenden Zeitgeschmacke gemäss die ästhetische Verbindung heiliger und profaner Vorstellungen zuerst in Florenz einführte, die bis dahin auf die sienesische Schule beschränkt gewesen war, und dadurch dem Perugino den Impuls zu seinem Schmuck der Sala del Cambio in Perugia gab, wurde er von Sixtus dem IV. veranlasst, sein Talent in grossartigerem Maasstabe an specifisch heiligen Gegenständen zu entfalten. Doch ehe er seine Heimath verliess, hatte er Gelegenheit, sich in S. Gimignano durch ein Fresko, welches die Verkündigung darstellt, gleichsam auf seine künftige Thätigkeit vorzubereiten. Es wurde auf Bestellung des Giuliano Martini Cetti, des Gründers und Patrons der Kirche, ausgeführt.

S. Gimignano. Das Gemälde füllt eine Wand des Oratoriums von S. Giovanni in der Pieve zu S. Gimignano und zeigt rechts die hinter ihrem Pult knieende Annunziata, zu welcher der Engel ebenfalls knieend spricht. Den Fussboden bildet Marmorgetäfel; durch das Fenster links naht der heil. Geist. Die Inschrift lautet: „Hoc opus fieri fecit Julianus quondam Martini Cetti di S. Geminiano MCCCCLXXXII“.

Der Stil dieser Arbeit deutet jedoch auf die Mitthätigkeit des Sebastiano Mainardi aus S. Gimignano, Domenico's Schwager,[16] der vermuthlich den Verkündigungsengel gemalt hat, während Ghirlandaio nur die Madonna ausgeführt zu haben scheint. Der Ort erhielt übrigens später noch Anderes und Bedeutenderes von der Hand des Meisters.

Hatte nun Ghirlandaio in seinen bisherigen Leistungen dargethan, dass man als Maler hinreichend befähigt sein könne, sich zu grossen Wirkungen zu erheben, ohne doch des Kleinen und Einzelnen ganz Herr zu sein, so trug er jetzt in den Fresken der Sistina fast völligen Sieg über die Mängel seiner ersten Periode davon. Seine Bilder sind die besten in dieser Kapelle; die wetteifernden Zeitgenossen bleiben alle hinter ihm zurück. Die ganze Beschaffenheit dieses vermuthlich vor 1484 beendeten Werkes

---

[16] Sebastiano di Bartolo Mainardi (s. später) heirathete Domenico's Stiefschwester Alessandra. Vgl. darüber den Stammbaum der Ghirlandai bei Vasari V, 88.

setzt bei Ghirlandaio erneutes eingehendes Studium Masaccio's voraus. Augenfällig ist die grössere Fähigkeit für plastische Hervorhebung, für Breite der Licht- und Schattengebung, wie auch die Durchbildung der Formen mehr Geschick, die Technik grössere Sicherheit verräth als frühere Arbeiten.

Das Bild (das 3. der rechten Wand) stellt die Berufung des Petrus und Andreas dar. Ganz in der Mitte des Vordergrundes steht Christus, eine volle männliche Erscheinung mit wallendem Haar und dichtem Bart, die Linke graziös in die Seite gestemmt, die Rechte segnend erhoben und nach den beiden Berufenen gewendet, welche anbetend vor ihm knien. Eine dichte Gruppe zuschauenden Volkes in verschiedenen Altersstufen füllt die rechte Seite; auf der linken sind ausser den beiden Begleitern des Heilands Pharisäer und Frauen lockerer gefügt. Den Mittel- und Hintergrund nimmt der See mit seinem Gestade ein, an welchem zahlreiche Ortschaften zwischen Höhen liegen, die nach vorn zu wachsend links und rechts in hohen bewachsenen Felshalden endigen. Auf dem See sieht man den Kahn der Apostel und am Ufer noch zweimal die Gestalt Christi wiederkehren, umgeben von Jüngern. Cap. Sistina. Rom.

Das Interesse concentrirt sich sofort auf die Heilandsfigur, deren Haltung und Geberde lebhaft an die des Masaccio in seiner Composition des Zinsgeldes erinnert, — dann auf die schöne Gruppe hinter den Aposteln, und zwar ist die wichtigste Wahrnehmung die Vervollkommnung im Vortrag der Massen des Helldunkels, als dessen Folge sich grössere Abrundung der Theile, genauere Zeichnung der Aussen- und Innenformen fühlbar macht; der landschaftliche Hintergrund hat eine dem Gegenstand sehr angemessene Tiefe und Weite. Ghirlandaio wendet die Gesetze des Reliefs und der Linienperspektive ganz in der Weise Michelangelo's an; dagegen ist das Farbengefühl noch immer im Rückstande. Sein Bedürfniss nach Modellirung der Theile verleitet ihn durchweg zum Schraffiren zurückzukehren; den Wangen setzt er Roth auf, und das ganze Bild zeigt eine rauhe Oberfläche. Die Carnation hat vorwiegend purpurnen Timbre mit bleifarbenen Schatten, die Gesammtwirkung ist Härte, im entschiedenen Gegensatz zu der milden Farbenstimmung bei Masaccio und dem Schmelze Fra Filippo's. Immerhin behauptet sich der Eindruck aus der Ferne, der Mangel des brillanten Tones wird

durch grandiosere Eigenschaften ersetzt.[17] Die Malweise steht derjenigen des Michelangelo fast gleich, dessen colossale Deckenfiguren, wie man hier in unmittelbarer Nähe vergleichen kann, mit der Sauberkeit eines Miniaturtechnikers durchgeführt sind und dennoch aus der Entfernung so imposant wirken.

Ob Domenico lange Zeit in Rom gewesen oder ob er seinen Aufenthalt mehr als diess eine Mal zwischen Florenz und der päpstlichen Hauptstadt getheilt habe, ist nicht gewiss. Bemerkt zu werden verdient aber, dass er am Beginn der Jahre 1483, 84 und 85 bei der Baubehörde des Palazzo vecchio Geld erhebt, und dass er in Rom nicht bloss ein zweites, jetzt untergegangenes Fresko in der Sistina,[18] sondern auch Dekorationen für die florentinische Familie Tornabuoni in einer Kapelle zu S. Maria sopra Minerva malte, welche jedoch ebenso wenig erhalten sind.[19] Jedenfalls aber hat Ghirlandaio Musse gehabt, um sich lernend und bewundernd in die Denkmäler der alten Zeit zu versenken; denn Geschmack und Erfahrung sind ihm durch jene Reise wesentlich bereichert worden, und manchen direkten Erwerb wird er aus der Anschauung von Kunstwerken, die in Florenz nicht geboten waren, in seiner Mappe mit heimgebracht haben.

Charakterisirt das Fresko in der Sistina zu Rom die würdevolle Grösse des strengen Monumentalstils, so offenbaren die vor dem Jahre 1485 ausgeführten Wandmalereien in der Kapelle der heiligen Fina zu S. Gimignano eine Verbindung jener grossartigen Züge mit weicherer Empfindung und Anmuth. Das Gebäude selbst, erst 1488 bei Deposition der Gebeine seiner Namensheiligen geweiht, ist ein Werk des Giuliano da Maiano.[20] Von der Hand eines Gehilfen — Vasari nennt hier wieder den Bastiano Mai-

[17] Vasari erwähnt Ghirlandaio's Arbeiten in der Sistina V, 70.

[18] Es stellte die Auferstehung Christi dar und war schon zur Zeit Vasari's, der es V, 70 erwähnt, beschädigt.

[19] Vas. V, 71 nennt als die Gegenstände 4 Historien, 2 aus dem Leben des Täufers und 2 aus dem Maria's. Auch Albertini erwähnt die Arbeit in seinem Opusculum de mirabilib. Romae.

[20] Wir haben eine Urkunde v. J. 1477 in S. Gimignano, worin zwar noch kein Malername genannt ist, aber die Forderung von 49 Lire für Blau und Gold zur Dekoration der Kapelle der Pieve vorkommt (s. Pecori, Terra di S. Gimignano S. 520; über die Architektur ibid. 638).

nardi[21] — ist an der ganz gleichmässigen Behandlung dieser Gemälde nichts wahrzunehmen:

Auf der Wand rechts vom Eingange sieht man die heilige Fina, eine jugendliche Gestalt, auf einem niedrigen Pfühle liegend von zwei Frauen umgeben, von denen die eine den Kopf der Heiligen aufrichtet, um ihr die Erscheinung eines Papstes in Engelglorie deutlicher sehen zu lassen. Die Geberde des anderen Weibes, welches hinter dem Bett an einem mit einer Gelte und anderen Gegenständen beladenen Tische sitzt, drückt Schreck aus. Eine bezügliche Inschrift an der Wand besagt, dass die Vision der Heiligen ihre nahe Auflösung ankündigt. Ihr Tod ist sodann im darüber befindlichen Raume durch das Bild einer Mädchengestalt ausgedrückt, welche in rundem Heiligenschein knieend von Seraphim gen Himmel getragen wird. Cap. Fina. S. Gimignano.

Das Bild der linken Wand enthält die Todtenfeier der Heiligen: die Jungfrau liegt aufgebahrt, ein Weib, das hinter der Bahre steht, schaut über sie hin, ein Knabe küsst ihren linken Fuss; der Bischof mit seinem Gefolge liest zu Häupten das Ritual; auf der anderen Seite sind Sänger und Zuschauer in tiefer Betrachtung versammelt. Rechts und links von dem Chor, in welches die Scene verlegt ist, sieht man die Zinnen von S. Gimignano; die Glocke auf einem der Thürme wird von einem Engel geläutet. — Die Lünetten nehmen 6 paarweis gruppirte Bischöfe, die Zwickel 8 Propheten mit Schriftrollen, die Dreiecksfelder der Decke die Evangelisten ein.[22]

Was den Gemälden ihren besonderen Reiz gibt, ist ein Grad von Feingefühl, wie wir ihm bei Ghirlandaio verhältnissmässig selten begegnen, die gewählte Formbildung in Gestalt, Antlitz und Händen der liegenden Fina, ihre Verzückung beim Anblick der Vision. In dem realistischen Zeitalter, dem der Maler angehörte, erinnert nichts so sehr an den Geist Giotto's wie diese Darstellung. Auf gleicher Höhe künstlerischer Auffassung steht die bildnissmässige Wiedergabe anderer Figuren, sowol der Frauen,

---

[21] Vas. V, 83. 84.

[22] Auf dem Bilde der Vision die Inschrift: „Parata esto, filia, quia die solemnitatis meae ad nostrum es ventura consortium perenniter (?) in gloria permansura cum sponso tuo.“ — Das Fresko, welches den Tod der Heiligen darstellt, ist abgesehen von einigen Retouchen, besonders an den blauen Partien und den Gewändern, sehr gut erhalten, dagegen sind etliche der Prophetenfiguren durch Reparatur entstellt; von den Evangelisten ist Markus neu, bei Lukas das grüne Gewand übermalt, Matthäus' rother Mantel in ähnlicher Weise lädirt und die grüne Tunika des Engels neben ihm aufgefrischt: der Kopf des Matthäus theilweise unbeschädigt. Die Decke ist es, welche für Mainardi's Arbeit gilt, aber wir können, wie gesagt, am Ganzen nur Eine Hand erkennen.

welche die Erscheinung anstaunen, als auch der Zuschauer auf dem Schlussbilde.

S. Marco. Florenz. Nicht so günstigen Eindruck gewährt die Cena in S. Marco zu Florenz,[23] bei welcher die Composition derjenigen zu Ognissanti, aber mit geringerer Lebendigkeit und Bewegung, wenn auch in plastischerem Vortrage wiederholt ist. Der düstere Ton und die rauhe Oberfläche, Wirkungen des Alters und der Feuchtigkeit, helfen allerdings den Eindruck abzuschwächen, welchen das Bild sonst wol auszuüben vermag. In Wahrheit ist es aber der Maler selbst, der uns anspruchsvoll macht, und wir haben hier einen Fall, wo er hinter den Erwartungen zurückbleibt, welche seine besten Werke erregen. Zu diesen nun gehört der Freskencyklus in der Kapelle der Sassetti zu S. Trinita in Florenz. Dort geniessen wir classische italienische Kunst auf hoher Stufe der Vollendung, frei von den meisten Mängeln gleichzeitiger Kunstgenossen. An sich schlichte und natürliche Vorgänge gewinnen monumentalen Glanz, indem sie in kirchliche Prachtgebäude verlegt und mit dem pompösen Apparat des katholischen Festgepränges ausgestattet werden, eine Behandlung, die streng genommen unangemessen ist, aber gleichsam symbolisch die hohe Bedeutung ausdrückt, welche den Ereignissen officiell beigelegt wird. Dazu kommen noch die Veduten heimischer Lokale, die zahlreichen Porträts von hochangesehenen Zeitgenossen, die keinen anderen Zweck haben, als dem Beschauer die Darstellungen vertraulicher, zugleich aber auch würdevoller erscheinen zu lassen. Und den angebrachten Bildnissen gibt der Maler so gebieterischen Ausdruck, dass sie noch heute den Sinn gefangen nehmen und das tiefste Interesse erwecken. In diesen Fresken der Sassetti-Kapelle ist nichts willkürlich, selbst die imitirten Pilaster und Gesimse von classischem Geschmack, die Ornamente an Altar und Gräbern dienen auf ihre Weise einem durchgehenden grossen Plan.

Cap. Sassetti. S. Trinita. Florenz. Zu den Seiten des Altars kniet Francesco Sassetti und seine Gemahlin Nera; an den Wänden, welche die Wangen der Kapelle bilden,

---

[23] Vasari V, 69 erwähnt ausser diesem Fresko noch ein Altarstück, welches sich jedoch nicht mehr dort findet. Vgl. auch Richa VII, 133.

sind in gewölbten Nischen die Todtenurnen des Paares aufgestellt; der Deckel der einen trägt die Aufschrift: „Gen. SAXET·F·R·T·F.“, eine Rolle am Rumpf derselben besagt ferner: „Deo Omnip. FRANCISCVS SAXETTVS sibi V·P.“; an der zweiten steht in gleicher Anordnung der Familienname und die Beischrift: „Deo Omnip. NERAE CVRSALE Conjug. dulciss. cum qua suaviter vivit FRANCISCVS SAXETTVS Pos.“ Die Ränder der Bogennischen sind mit figürlichen Darstellungen classischer Art, einer Sirene und einem Seraph im Bogenschluss geschmückt; Flachreliefs mit eingestreuten Centauren und Dreifüssen bedecken die Friese der Plinthen, worauf die Urnen stehn. Auch in den Schildbögen der Nischenwölbungen, in welche die Gräber eingelassen sind, finden sich antike Schmuckfiguren: an Francesco's Ruhestätte zwei Cäsaren und die Ansprache zweier Führer an eine Gruppe von 5 Soldaten; an Nera's Seite: Germanicus in der Biga hinter einem Reitertrupp.[24]

An drei Seiten der Kapelle ziehen sich nun die Fresken in Doppelreihen entlang. Sechs Gegenstände sind dargestellt. Sie beginnen in den Lünetten: oben links: 1. Franciskus, wie er auf das väterliche Erbe verzichtet, 2. Papst Honorius, die Ordensregeln des Franciskus bestätigend,[25] 3. Franciskus vor dem Sultan. Im zweiten Streifen, ebenfalls von links nach rechts zählend: 4. Stigmatisation des Heiligen,[26] 5. Auferweckung des Kindes aus dem Hause Spini[27] und 6. Bestattung des Franciskus. — An der Deckenwölbung sind vier Sibyllen angebracht.[28] Unter den Stifter-Porträts steht bei Nera das Datum: „A·D·MCCCCLXXXV“, bei Francesco Sassetti: „XV. DECEMBRIS“.[29]

Aus gehörigem Abstande betrachtet bewährt der monumentale Schmuck der Kapelle nicht nur vollendete Einheit, sondern

---

[24] Hier mehrere Inschriften; über den Cäsarenfiguren: „Caes. Avg.“, über der nächsten Scene „Adlocvtio“, bei Germanicus: „Germanicus Caesar signis reget“, bei den Vorreitern: „Decursus“.

[25] Die Gewänder der Cardinäle und Prälaten, die in perpendikular zum Throne des Papstes hinlaufenden Reihen sitzen, sind beschädigt und an vielen Stellen übermalt, was auch bei einigen Köpfen und Händen zu bemerken ist. Dasselbe gilt von den knieenden Mönchen im Gefolge des Franciskus. Im Hintergrund ist die Farbe stellenweise verdunstet und etliche Figuren der Ferne beschädigt.

[26] Der Kopf des Franciskus und Theile des Hintergrundes sind übermalt, ebenso theilweise der links am Himmel sichtbare Heiland.

[27] Hier sind einige Gewänder abgeblättert, besonders an der Gruppe rechts. Denselben Schaden hat ein Stück des Bettes erlitten, worauf das Kind sitzt, sowie der Boden daneben und das Kleid des klagenden Weibes an dieser Stelle. Mehrere Löcher an anderen Stellen sind mit frischer Malerei zugefüllt, der Hintergrund und einige Figuren in der Ferne durch Abkratzen entstellt.

[28] Die tiburtinische Sibylle, wie sie dem Octavian das Erscheinen Christi vorausverkündet, ehemals am auswendigen Bogen der Kapelle dargestellt, ist jetzt verschwunden. Vgl. Vasari V, 67. 68, welcher von der Serie sagt, sie sei „con grazia, con pulitezza e con amor lavorata“.

[29] Die V in der Jahresziffer ist neu.

übt vermöge seiner ungewöhnlichen Farbenharmonie unter allen bisher geschilderten Arbeiten des Meisters bei weitem den grössten Reiz aus. In dem Bildnisse des baarhäuptigen Sassetti und nicht minder in dem seines Weibes athmet überraschende Lebensfülle, eine Breite und Grossheit des Vortrags, die sich mit Masaccio und Rafael vergleichen darf; bei dem männlichen Porträt hat Ghirlandaio die übliche Sorgfalt des Schraffirens bei Seite gelassen; der einfache Fluss des lackrothen Gewandes von derbem Stoff, die herzhafte Gestalt und die fleischigen Hände sind durch und durch Natur. — In den historischen Compositionen sodann zeigt sich hier und da eine auffällige Gelassenheit. Bei der Scene vorm Erzbischof von Assisi ist der Moment gewählt, in welchem Bernardone seinen Groll gegen den Sohn ausgetobt hat; der Strick, womit er den Franciskus schlagen wollen, entfällt seiner Hand und er schwankt voll Schmerz in Blick und Geberde in die Arme eines Freundes. Auch der Darstellung des Ordales vor dem Sultan fehlt es einigermaassen an Nerv. Dagegen zeichnet sich seltsamer Weise die Episode der Stigmatisation durch reiche Mannigfaltigkeit aus. Die Ferne ist eine Landschaft mit dem Blick auf Pisa und seinen schiefen Thurm am Fusse von Hügeln, Verkehr belebt Strassen und Wege, man sieht eine Pferdeschwemme, ein aufgescheuchtes Reh mit dem Bock; rechts begibt sich das Wunder am Heiligen,[30] links stürzt sein Genosse staunend rückwärts. Die höchsten Stellen sind reichlich mit Gold aufgesetzt, um licht zu wirken, da sich das Bild an der dunklen Wand der Kapelle befindet. — Das Hauptinteresse nehmen die übrigen drei Darstellungen in Anspruch. In der Versammlung der Cardinäle, die bei der Bestätigung der Ordensregeln durch Honorius zugegen sind, steht Lorenzo de' Medici nebst drei Begleitern rechts einer Gruppe von vier Personen auf der äussersten Linken gerad gegenüber, unbekümmert um sechs andere, welche am Rande des Bildes die Treppe heraufkommen. Hier haben wir eine der Compositionen Ghirlandaio's vor uns,

---

[30] Der aufwärts gerichtete Kopf ist übermalt.

in welcher die innerliche Grösse der Auffassung, die aus dem Einklang von Naturwahrheit und Würde hervorgeht, sich völlig mit der äusserlichen deckt; denn der Formausdruck und die Plastik des Vortrags bekunden den reifen Meister. Etliche Köpfe sind vollendet modellirt und belichtet, die Perspektive ist höchst anziehend und interessant; vergleicht man den Palazzo pubblico, wie er hier dargestellt ist, mit der Abbildung aus der Zeit des Herzogs Walther von Athen in den Stinche,[31] so lassen sich die Veränderungen genau verfolgen, die in anderthalb Jahrhunderten an dem berühmten Gebäude vorgegangen waren.[32] — Unter diesem Fresko befindet sich das coloristische Meisterstück Ghirlandaio's: die Belebung des Kindes, welches aus einem Fenster zur Linken herabgefallen ist.[33] Ihrem ästhetischen Charakter nach bildet diese Darstellung den Gegensatz zu den Fresken der Cappella S. Fina, insofern dort Empfindsamkeit, hier Grösse und Noblesse vorherrscht. Sucht man in dem meisterhaft gruppirten Volkshaufen nach einer besonders hervorragenden Erscheinung, so fällt das Auge auf einen in langes Kleid gehüllten Mann zuäusserst rechts mit der auf den Rücken herabhangenden Kappe; sein Bau erinnert an die Figuren Masaccio's im Bilde des Zinsgeldes, während er an Adel und würdevoller Ruhe den Schöpfungen Fra Bartolommeo's und Rafaels nahe steht. Am Ende der Reihe auf derselben Seite gibt sich in dem mit Kappe und Mantel bekleideten Manne, der die Hand an die Hüfte stemmend herausschaut, das Bildniss des Malers selbst zu erkennen; es stimmt überein mit dem im Chor zu S. M. Novella und auf der Anbetung der Magier im Hospital der Innocenti. Auf der linken Seite sehen wir u. a. eine Gesellschaft edler Damen, von denen sich eine knieende Profilgestalt in reichem Kostüm besonders auszeichnet, welche die Hände faltend inbrünstige Zuversicht ausspricht. — In einer Zeit, der es bei dem überhandnehmenden Interesse für's Porträt nicht

---

[31] Vgl. das Cap. über Giottino im I. Band, S. 345.

[32] Wir sehen z. B. die Strasse, wo jetzt das Gebäude der Uffizien steht, und die Loggia de' Lanzi.

[33] Das Lokal zeigt in der Ferne Ponte a S. Trinita in der damaligen Beschaffenheit.

mehr auf ideale Formbildung ankam, wird man angesichts derartiger Leistungen des grossen Verdienstes inne, das darin liegt, die menschliche Erscheinung im Grossen und im Kleinen mit so unübertrefflichem Adel zu behandeln und vor jeder Art von Herabziehung zu bewahren, wie es Ghirlandaio that. Der Wahrheit in ihrer anmuthigsten Gestalt und im vollendetsten Licht- und Schattenrelief kommt er näher als Masaccio. — Die Darstellung der Leichenfeier des Franciskus leistet das Höchste an technischer Fertigkeit, Modellirung und Gefühl für Lebenswirklichkeit bei einfachstem symmetrischen Arrangement, festlicher Farbe und Sonntagsstimmung. Ganz horizontal langausgestreckt liegt der Todte da; die Brüder knieen an der Bahre, zwei küssen seine Hände, einer lauscht nach dem Odem; der Ungläubige, über ihn gebeugt, betastet die Seite; von links naht der Bischof im Ornat mit Assistenten und Gefolge; an der andern Seite ganz entsprechend treten Chorknaben mit ihren Stangen und mehrere Männer herzu; das Roth, Schwarz und Weiss in den Gewändern bestimmt den vorherrschenden überaus noblen Farbenakkord; eine offene Halle von leichter classischer Architektur mit einer Altarapsis in der Mitte bildet das Lokal; rechts und links sieht man auf freundlich angebautes Berg- und Wiesenland. Reinste Natürlichkeit tritt an Stelle idealer Erhebung, und wenn man die religiöse Innigkeit Giotto's vermisst, so stellt sich uns diese Scene vermöge ihrer Geschlossenheit als das grossartigste Ceremonienbild ihrer Zeit dar. Höchst anziehend ist dabei, die Geschicklichkeit zu beobachten, mit welcher Ghirlandaio sich die kräftige Beleuchtung dieser Wand zur Modellirung des Fleisches seiner Figuren zu Nutze gemacht hat. Kein Maler könnte diesen Vortheil schöner ausbeuten. Die Breite des Vortrags, die Durchbildung der Einzelheiten, welche doch Masse und Fülle des Ganzen nicht beeinträchtigt, ist bei etlichen Gestalten derart, dass man, wenn nicht eine gewisse Steifheit in der Haltung auffiele, ebensogut den Rafael für den Urheber halten könnte. Was die Composition als solche betrifft, so liegt hier der Vergleich mit dem nämlichen Gegenstande in Giotto's Darstellung näher. Der Altmeister lässt in der Bardi-Kapelle seinen Franciskus in einer

Glorie gen Himmel fahren,[34] und der Anblick des erhebenden Vorganges beruhigt den Schmerz des einen der Brüder am Bette. Ohne diesen Zug würde Giotto's Fresko unverständlich sein. Ghirlandaio verzichtet auf das Uebernatürliche; er vermehrt die Zeugen des Vorganges, sodass das Ganze erfahrungsmässigere Wirklichkeit bekommt, aber sich in demselben Maass auch dem Geiste der Zeit entfremdet, in der das historische Ereigniss geschah und in dem es Giotto erzählt. Domenico entschlägt sich der Tradition und der Einfalt des alterthümlichen Sinnes; er ist Zögling einer modernen Zeit, die den Luxus selbst da nicht entbehren kann, wo er am wenigsten hingehört, und sieht die Dinge statt mit der Extase des Propheten vielmehr mit dem hellen Auge des Weltkindes an. Dieselben Unterschiede drängen sich bei Vergleichung der Motive beider Meister in der Darstellung der Scene zwischen Franciskus und seinem Vater auf, wo Giotto den Höhepunkt der Handlung fasst, während Ghirlandaio, der mehr auf monumentale Ruhe ausgeht, die abgekühlte Leidenschaft versinnlicht, ohne aber hier, wie erwähnt, seine gewohnte Vollendung zu erreichen. — Schon oben wurde angedeutet, dass Domenico, wie er nun war, die Fortschritte, welche zwei Jahrhunderte in den verschiedenen Kunstzweigen zuwege gebracht, auf höchster Stufe und gleichmässig in sich vereinigte. Alle zeitgenössischen und nachkommenden Künstler empfingen und empfanden seinen Einfluss in diesem Sinne. Wie er z. B. auf die Skulptur seiner Zeit gewirkt, beweist die Kanzel des Benedetto da Maiano in S. Croce.

Das Altarbild von 1485, welches den malerischen Schmuck der Cappella Sassetti vervollständigte, befindet sich jetzt in der Akademie zu Florenz.[35] Der Eindruck ist nicht sehr erfreulich, da wiederholter Firnissauftrag den Gesammtton flau und bleifarben gemacht hat. Die Köpfe jedoch bewahren den Stil der Fresken in der Kapelle:

---

[34] Vgl. Band I, S. 253.
[35] Saal d. gr. Gem. N. 50, fast quadratisch. Gestochen von Amilcare Daverio.

Akad. Flor. Es ist eine Anbetung der Hirten mit der Jahrzahl „MCCCCLXXXV“ an einem Pfosten der Hütte. Links vor derselben kniet Maria, das Kind anbetend, welches den Finger nach dem Munde führend auf dem Mantelsaum der Mutter liegt; rechts zwei knieende und ein stehender Schäfer mit einem Lamm auf den Armen. Die Mitte nimmt ein antiker Sarkophag mit Guirlandenrelief und lateinischer Inschrift ein, welcher den Thieren als Krippe dient. Neben demselben kniet Joseph, die Hand über die Augen haltend und sich nach links hin umsehend, von wo in langer Cavalkade auf einer Kunststrasse die Könige mit zahlreicher Gefolgschaft nahen; auf dem Berge darüber die Verkündigung an die Hirten; im Hintergrund eine landschaftliche Vedute, Flussthal mit einer Stadt. Ghirlandaio's Selbstporträt, welches Vasari erwähnt, findet sich hier nicht vor.[36] —

Der grosse Cyklus der Sassetti-Kapelle mochte kaum vollendet sein, als der Meister zur Auffrischung des Chores von S. Maria Novella d. h. zum Ersatz der dortigen Werke Orcagna's berufen wurde. Die Ricci, welche Patrone des Altars waren, wie denn auch die Wappen ihrer Ahnen an den die Wände entlang vertheilten Schildern prangten, sahen zwar ein, dass die Unbill, die Zeit und sonstige Ursachen den Fresken Orcagna's zugefügt, nur durch völlige Erneuerung der Dekoration gehoben werden könne, aber ihre Mittel reichten zu einem solchen Unternehmen nicht mehr aus und sie fürchteten mit Recht, dass ihnen die Ehre der Obhut entzogen und ihre Wappen aus dem Raume entfernt werden möchten. Als daher Giovanni Tornabuoni sich erbot, die Neumalung auf seine Kosten durch Ghirlandaio zu bewerkstelligen, liessen sie sich nur mit Misstrauen darauf ein und setzten in rechtskräftiger Form den Vorbehalt fest, dass ihre Wappen jedenfalls an der ehrenvollsten Stelle erhalten blieben. Tornabuoni unterzeichnete den Vertrag, sann aber mit der damals bräuchlichen Schlauheit auf Mittel, ihn zu umgehen. Bei diesem edlen Wettstreit zogen die Ricci den Kürzeren. Denn die bedungene Ehre war auch bei ganz buchstäblicher Erfüllung des Contraktes illusorisch zu machen, wie der vermittelnde Kunstmäcen bewies,

---

[36] Vas. V, 68 lobt besonders die Schäfer. Die Aufschrift am Sarkophag (in Versalien) lautet: „Ense cadens solymo Pompei Fulvi[us] augur — Numen ait quae me conteg[at] urna dabit“. — wahrscheinlich Anspielung auf eine unbekannte Legende, nach welcher die Graburne eines im Kriege des Pompejus (63 v. Chr.) bei Jerusalem Gefallenen später als Krippe Christi verwendet worden sein sollte.

indem er die Wappen der Familien Tornabuoni und Tornaquinci vorn an den Pfeilern des Chores in Stein hauen, das der Ricci dagegen zwar an der Vorderseite des Sacraments-Tabernakels, aber ganz unscheinbar auf einem kleinen Schildchen malen liess. Die Entrüstung der gefoppten Herrschaften beim Anblick der stolzen Signatur ihrer Gegner und des verstohlenen Ehrenmales ihrer eignen Familie wird schwerlich gemildert worden sein, als sie ausserdem herausfanden, dass Ghirlandaio seinerseits in den Gemälden der Kapelle nicht weniger als einundzwanzig Porträts von Tornabuonis und Tornaquincis angebracht hatte.[37]

An den drei Wänden der Kapelle hat Domenico 4 Freskenreihen angebracht. Die untere, durch ein langes Fenster unterbrochene Mauer ist in 7 Felder eingetheilt. Hier haben wir in der Lünette die Krönung der Jungfrau, darunter links und rechts vom Fenster das Auftreten des Franciskus vor dem Sultan und den Tod des Petrus Martyr; noch tiefer in derselben Reihe die Verkündigung und Johannes den Täufer, wie er in die Wüste geht; zuunterst endlich die Bildnisse des Giovanni Tornabuoni und seiner Gemahlin. — An der Wand zur Linken und von unten beginnend stellt er Joachim's Vertreibung aus dem Tempel und die Geburt der Jungfrau nebeneinander; darüber in gleicher Ordnung Maria's Darstellung im Tempel und das Sposalizio; noch höher die Anbetung der Magier und den Kindermord; der Tod Maria's und ihre Himmelfahrt schliessen in der Lünette diesen Cyklus ab. — Auf der rechten Wand sieht man, gleichartig arrangirt: die Erscheinung des Engels bei Zacharias, die Heimsuchung, die Geburt des Johannes, Namengebung desselben, seine Busspredigt, die Taufe Christi und den Tanz von Herodias' Tochter; an der Decke die vier Evangelisten.

S. M. Nov. Chor. Florenz.

Bei der Popularität dieser Malereien in S. M. Novella, welche übrigens durch die ziemlich sorgfältigen Stiche Lasinio's bekannt geworden sind, wird eingehende Beschreibung nicht von nöthen sein; aber Ghirlandaio's Stil und der damalige Stand seiner künstlerischen Entwicklung ist hier so prägnant ausgesprochen, dass wir den hierfür wichtigen Charakterzügen Beachtung schenken müssen. Jedem, der das Ganze dieser Dekoration überschaut, fällt zunächst die architektonische Gliederung der Flächen mittelst eines Systems von Pilastern und Simsen in's Auge, deren per-

---

[37] Den Hergang erzählt Vasari V. 71 ff.

spektivische Zeichnung darnach angethan ist, um in der That den Schein der Wirklichkeit hervorzubringen, während man es nur mit Imitation zu thun hat. Das Bedeutendste war aber, dass Ghirlandaio vor der Aufgabe, die Dekoration solcher weiter Flächen zu übernehmen, nicht nur nicht zurückschreckte, sondern sie mit offenbarem Ueberschuss von künstlerischer Kraft völlig überzeugend und harmonisch bezwang. Hier im Chor von S. Maria Novella kann man sich die Wahrheit der Aeusserung ganz gut vorstellen, die Domenico zu seinem Bruder gethan haben soll: „Jetzt, da ich die Art dieser Kunst weg bekommen, thut es mir leid, dass ich nicht die Mauern rund um ganz Florenz mit Historien voll zu malen habe!“[38] Ein Mann, der ein solches Unterfangen nicht bloss auszusprechen, sondern ernstlich zu denken vermochte, muss die Sehnen Michelangelo's in sich gefühlt haben; jedenfalls war er Manns genug, diesem die erste Unterweisung zu geben. Ueber jener Arbeit ist Domenico völlig Meister der Composition geworden, hier ist der ganze Adel seiner Vorstellungen, die ganze Formfertigkeit für jede Art Handlung ausgegossen. Wenn man sich nach Vorbildern umsieht, an welchen Rafael seine historische Compositionsweise und seinen vollendeten Formenvortrag lernen konnte, so gibt S. Maria Novella die Antwort. Auch in diesen Darstellungen aber wirkt die Form, ohne eigentlich ideal zu sein, ausschliesslich vermöge ihrer geweiheten Bildung und Bewegung, die nichts Gemeines oder auch nur Alltägliches aufkommen lässt. Freilich wird der absolute Werth dadurch eingeschränkt, dass hier wie in Rom und überhaupt an allen Werken Ghirlandaio's die Farbenfläche rauh, der Ton durch Einwirkung der Zeit verdüstert ist.[39] Ferner darf nicht unerwähnt bleiben, dass dem Meister bei dieser Arbeit zahlreiche Gehilfen zur Hand gegangen sind, wenn er sich auch die unteren Bildreihen, weil sie dem Auge am

[38] „Ora che io ho cominciato a conoscere il modo di quest' arte, mi duole che non mi sia allogato a dipignere a storie il circuito di tutte le mura della città di Fiorenza!“ Vasari V, 80.

[39] Im Gegensatz zu der in S. Gimignano angewandten Praxis, wo die Zeichnung auf die Wand gebaust ist, hat sie Ghirlandaio in S. M. Novella mit einem Stift durch den Originalkarton eingetragen, wodurch ein breiter Umriss entstanden ist. Die Punktirung ist an vielen Stellen schwarz geworden und der Malerei fehlt es im allgemeinen an Licht.

nächsten sind, ausschliesslich vorbehalten hat. — Am vollendetsten im plastischen Ausdruck der Form, am einheitlichsten im Colorit und mit dem kräftigsten Impasto behandelt ist die Scene der Erscheinung des Engels bei Zacharias, wobei der Maler die Gelegenheit benutzt hat, in der Versammlung, welche dem Gottesdienst am Altar entgegensieht, eine Reihe prachtvoller Porträts anzubringen. Er belästigt den heiligen Ort nicht mit Sesseln, sondern gewinnt die verschiedenen Pläne für seine Zuschauer dadurch, dass er etliche auf der Schwelle des Altars, andere auf den Fliesen darunter anbringt, noch andere wieder zur Kirche heraufsteigen lässt.[40] In höherem Grade noch als diesen Figuren gibt Ghirlandaio der Gruppe von fünf Männern[41] unmittelbar hinter und rechts neben Zacharias jene Rundung und Körperlichkeit, wie man sie an dem von Rafael gemalten Porträt Leo's des X. zwischen Giulio de' Medici und dem Cardinal Luigi de' Rossi[42] bewundert. Die Nachbildung der plastischen Form ist ebenso erfolgreich wie bei Masaccio und in der Art des Detailvortrags, welcher gleichwol der Massenwirkung keinen Eintrag thut, auf noch höhere Stufe gebracht. Besonders die Mittelfigur der Gruppe wirkt geradezu überraschend durch ihre Farbenharmonie und die Einheit von Form und Charakter. Ebenso bedeutend sind die vier Männer[43] in der Nähe des Engels, deren Schatten auf den Flur der Kirche fallen, wobei der Maler sein Geschick für das Spiel des Lichtes offenbart. Treffliche Perspektive erhöht den Reiz der classischen Architektur, die hier angewendet ist, und die Inschrift preist mit Stolz den Wohlstand, Waffenruhm und Frieden der Zeit (1490), in der das Werk entstand.[44] — Sein Talent für landschaftliche und

[40] Diese, welche infolge des Arrangements Halbfiguren sind, sollen folgende Personen darstellen: auf der rechten Seite: Federico Sassetti, Andrea de' Medici und Gianfrancesco Ridolfi, Associés des mediceischen Bankhauses; links: Cristoforo Landini, Angelo Poliziano, Marsilio Ficino und Gentile de' Becchi, Bischof von Arezzo.

[41] Sie werden bezeichnet als die Tornabuoni Giuliano, Giovanni, Gianfrancesco, Girolamo und Simone.

[42] Im Palast Pitti N. 63.

[43] Sie heissen nach neuer Deutung: Giovanni Tornabuoni, Pietro Popoleschi, Girolamo Giacchinotti und Leonardo, Bruder des Giovanni T. — Ueber die Benennungen vgl. Vas. V, 76 ff. und die Anm. d. Herausg.

[44] Sie befindet sich am Fries des Bogens in der Ferne rechts und lautet: „An. MCCCCLXXXX. quo pulcherrima civitas opibus victoriis artibus aedificiisque nobilis copia salubritate pace perfruebatur“.

architektonische Veduten bringt Ghirlandaio am vortheilhaftesten in dem Bilde der Begegnung Anna's mit Elisabeth zur Geltung. Die beiden Frauen sind von anmuthigstem Gefolge begleitet, drei andere schauen zu, von denen die vorderste offenbar Porträt ist und wahrscheinlich die Ginevra de' Benci darstellt, deren Vasari erwähnt.[45] Das Zusammentreffen begibt sich auf einer Terrasse, welche den Ausblick auf Stadt und Hügel gewährt; die gewissenhafte Beobachtung der Lehre von den Schneidungslinien und die verständnissvolle Copie antikrömischer Baulichkeiten, wie wir sie hier finden, erhöht das Interesse ungemein. — Von derselben sichern Kenntniss baulicher Innenstruktur zeugt das Bild der Geburt Maria's, welches seinerseits wieder das schönste Beispiel reicher Ornamentirung abgibt. Die deutliche und wohnliche Sonderung der Räume, die Ausbeutung der Tiefendimension stehen hier mit der Pracht von Pilastern, Friesen, Wandfeldern im wirkungsvollsten Einklang.[46] Und dem palastartigen Lokale entspricht die vornehme Gelassenheit der Handlung durchaus. Es ist das Wochenbett einer florentinischen Patrizierin, an das wir geführt werden: Anna halb vom Lager aufgerichtet blickt dem langsam eintretenden Besuch entgegen, fünf herrlichen Frauen, welche ganz und gar die Sittigkeit, den Anstand und die Mienen der grossen Welt tragen. Im Vordergrunde rechts, wo der Neugebornen das Bad bereitet wird, nimmt man bei dem vorgebeugten Mädchen, welches Wasser zugiesst, in der straffen Geberde sowol wie besonders in dem eigenthümlich unterbrochenen, wie durch zuckende Gegenbewegung entstandenen Flug der Kleider eine Nachbildung der Bronzeform wahr; auch das harte Lächeln im Gesicht der Amme mahnt an plastisches Modell. Die Zeichnung zu dieser Composition[47] ist überaus interessant und lehrreich, weil sie zeigt, dass sich Ghirlandaio bei der vorbereitenden Skizze nur auf die grossen Züge

---

[45] Vas. V, 77. Die drei Frauen in Anna's Gefolge haben durch den Einfluss der Zeit ein wenig gelitten. Die Zeichnung zu dieser Composition befindet sich in den Uffizien.

[46] Von den drei feinornamentirten Feldern, in welche die Rückwand des Gemaches eingetheilt ist, enthält das zur Linken unten die Aufschrift: „BIGHORDI“, das zur Rechten oben „GRILLANDAI“. Vgl. Vasari V, 74.

[47] Sie war auf der Ausstellung von 1857 in Manchester.



„Geburt der Maria“, Freskogemälde des Domenico Ghirlandaio im Chor zu S. Maria Novella in Florenz.

der Bewegung, aber auf keinerlei Detail einlässt, ein Verfahren, wie wir es später bei Michelangelo wiederfinden.

Weniger Sorgfalt als bei den vorgenannten ist auf Vortrag und Technik in dem Bilde der Vertreibung Joachims aus dem Tempel verwendet. Doch sind die beiden Gruppen, welche links und rechts den Abschluss der Composition bilden, immerhin sehr ausdrucksvoll. Hier hat Ghirlandaio in einer der Figuren auf der rechten Seite sich selbst in der nämlichen Haltung angebracht, die wir schon aus S. Trinita kennen; neben ihm stehen Sebastiano Mainardi und Baldovinetti.[48] Die Hauptfigur des Bildes, der vom Priester vertriebene Joachim, ist schwach und mehr in Mainardi's als in des Meisters Stil.[49] Die Geburt des Täufers im zweiten Bildstreifen, als Composition vortrefflich, verräth ebenfalls Beihilfe geringerer Hände,[50] wogegen bei der Namengebung durch Zacharias zwar Handlung und Ausführung zurückstehen, aber Köpfe von grosser Individualität vorkommen. Reiches Arrangement und Fülle lebensvoller Einzelheiten sind das Charakteristische des Sposalizio, wo jedoch ebenfalls viele Figuren die modernere Stilweise des Mainardi an sich tragen.[51] Auch die Darstellung im Tempel steht nicht auf der Höhe des Meisters.

Die Busspredigt des Johannes ferner ist eine der symmetrisch gegliederten Massencompositionen, welche in ihrer Verbindung von Gedankeninhalt, Grossheit und Individualisirung höchst anziehend wirken, wie sie denn auch entschiedenen Einfluss auf die zeitgenössischen Künstler geübt hat.[52] Johannes steht an erhöhter Stelle inmitten einer Zuhörerschaft von Männern, Frauen und Kindern verschiedenen Alters. Handbewegung und Blick sind warnend auf die Pharisäer gerichtet, während hinter ihm an

---

[48] Mainardi's Kopf ist der am Rande des Bildes; über Baldovinetti (mit der hängenden Kappe nach damaliger Mode) sind die Kritiker nicht einhellig; man hält die Figur auch für Ghirlandaio's Vater Tommaso. Vgl. Vasari V, 73.

[49] Der Ton ist röther und die Behandlung mechanischer.

[50] Die Köpfe der Figuren zur Rechten (des Beschauers) sind lädirt.

[51] Hier und da machen sich einige grelle Kontraste bemerklich. — Die Zeichnungen zu diesen Bildern besitzt die Samml. der Uffizien.

[52] Diese Einwirkung offenbart sogar die Composition desselben Gegenstandes auf der Bowood-Predelle von Rafael, welche, ehemals zum Altarstück der Servi in Perugia gehörig, sich jetzt in Blenheim befindet.

grotesken Schichtfelsen vorüber von Galiläa her der Heiland naht. „Ganz Jerusalem und Judäa“ scheint herbeigeströmt, schöne Weiber und Mädchen in wuchtiger Gewandung und momentanem Ausdruck (links), theils im Wechselgespräch begriffen, theils gedankenvoll lauschend; eine im Vordergrund vor dem Prediger hat ihr Kind ausser Acht gelassen, das nackt am Boden spielt; rechts vorn sitzen ein paar bejahrte Männer, überhöht von zwei anderen, die begeistert zuhören; den Hintergrund schliesst eine Versammlung sitzenden Volkes, zur Linken die Frauen, zur Rechten die Männer nach der Anstandsvorschrift der alten Kirche; welliges Terrain scheidet die Pläne, und über die Köpfe der Gemeinde hinweg blickt man auf Stadt, Berge und See; Vögel fliegen darüber hin, wie es Ghirlandaio überhaupt liebt.[53] — Das Bild der Taufe Christi gibt Gelegenheit, Domenico's Behandlung des Nackten näher kennen zu lernen. Christus ist wie gewöhnlich in einem Flussbett stehend vorgestellt, während Johannes das Wasser auf sein Haupt giesst; auf der einen Seite knieen zwei Engel, auf der andern sieht man den Ewigen aus dem himmlischen Chore niederblickend; dicht dabei stehen Etliche, an denen die Taufe bereits vollzogen ist (zwei schon bekleidet, der dritte mit seinen Schuhriemen beschäftigt), und diesen gegenüber links Andere, welche der heiligen Handlung noch entgegensehen. Die in drei Massen auseinandergelegte Felslandschaft ist vortrefflich gedacht und sehr geeignet, die Gliederung der Figurengruppen zu unterstützen. Die Akte, lebenswahr in Proportion und Umrissen, in Knochenstruktur und Muskelbau, geben wieder den Eindruck maassvoller Uebereinstimmung der Elemente, wie bei Giotto, aber ohne die kasteite Form, in welcher sich der altflorentinische Meister wohlgefiel.[54] — Die Composition des „Kindermordes“ ist leider nicht mit den übrigen veröffentlicht worden, was man sich zwar aus dem sehr schadhaften Zustande dieses Bildes zu erklären, aber sehr zu bedauern hat, da sie von über-

---

[53] Dieses Fresko ist ziemlich eilfertig gemalt. Von den Kleidern der beiden Frauen zuäusserst links ist die Farbe theilweis abgeblättert, die Köpfe der beiden stehenden Männer rechts sind beschädigt.

[54] Die Engelglorie und die Gottgestalt sind schwach, die Figuren hart und hager.

raschend lebensvollen Motiven und echt modern dramatischer Auffassung strotzt. Wir geben daher die Schilderung, so weit die übriggebliebenen eingerissenen Contouren es zulassen:

Zuäusserst links fällt ein Reiter auf, der ein mit dem verwundeten Kinde am Boden liegendes zerzaustes Weib an den Haaren schleppt; ein anderer Soldat hängt am Rist seines gefallenen Pferdes und strengt sich an, sich loszumachen, — ein Motiv, dessen kühne Darstellung an ein ähnliches in Giulio Romano's Constantinsschlacht erinnert. Rechts wieder ein niedergeworfener Krieger und neben ihm ein Weib, welches einen anderen mit solcher Energie am Schopfe fasst, dass sein Körper nach rückwärts übergebeugt zu stürzen droht, während der Arm seines Gefährten von einer Frau aufgehalten wird. Weiterhin auf dieser Seite sieht man mehrere Weiber fliehen. Die beiden Hauptgruppen sind durch eine zurückstehende verbunden, die einen Würger darstellt, der nach dem Knaben im Arm der Mutter schlägt. Das Ganze begibt sich vor einer prachtvollen Façade antiker Bögen, deren Terrassen mit Zuschauern gefüllt sind. S. M. Novella. Florenz.

Als reiche Composition in höchst modernem Stile zeichnet sich dann auch die Anbetung der Magier aus,[55] doch ist sie ebenso wie die vorgenannten und die folgenden Bilder, Tod und Himmelfahrt Maria's, unrettbar zerstört. — Der Tanz der Salome bietet, was die charakteristischen Schwächen anlangt, einige Aehnlichkeiten mit der Darstellung dieses Sujets von Fra Filippo in Prato dar,[56] ist aber von besserer Anordnung. Die übrigen Fresken der Kapelle, einschliesslich der Bildnisse des Ehepaares Tornabuoni, sind in mehr oder minder schadhaftem Zustande, die Evangelisten an der Decke haben wie die Sibyllen der Cap. Sassetti nicht gleichen Werth mit den Wandgemälden.

In das Altarstück, welches ehemals die grosse Dekoration des Chores in S. Maria Novella vervollständigte, aber 1804 weggeräumt worden ist, haben sich die Gallerien von München und Berlin getheilt. Die Münchener Stücke enthalten die Erscheinung der Madonna vor Dominikus als Mittelbild und auf den Flügeln Laurentius und Katharina von Siena, die Berliner, welche die

---

[55] Der Bewurf ist abgeblättert und infolge dessen die Gesichter der Jungfrau, des Kindes und des Joseph, zwei Könige und etliche Zuschauer verschwunden.

[56] s. Cap. IV, S. 72 f.

Rückwand des Triptychons gebildet haben, die Auferstehung Christi und ebenfalls zwei Heilige zur Seite:

Pinak. München. Auf dem Hauptbilde[57] sieht man in der Flammenglorie, von Seraphimköpfen umgeben und von zwei fliegenden Engeln angebetet, Maria, auf deren linkem Knie der Knabe sitzt, indem er die entblösste linke Brust der Mutter fasst, welche gelassen nach der Seite herabschaut, wo (links) Dominikus im schwarzweissen Ordenskleide kniet und zum Beschauer gewendet auf die Seite des Buches deutet, worauf steht: „Iscini (sic), nam et sapientiam docuit eos beatus Dominicus". Er ist begleitet von Michael, der in Rüstung und rothem Mantel neben ihm steht; auf der Gegenseite die beiden Johannes: der Täufer in grauem Untergewand mit lichtviolettem Mantel stehend, der Evangelist in grünem Kleid und gelbgefüttertem grauen Mantel knieend. Den Hintergrund bildet Hügellandschaft mit Bäumen, Wasser und Stadt. —

Rechter Flügel: die heil. Katharina von Siena, eine würdevolle Gestalt im weiss und schwarzen Ordenskleide in einer Muschel-Nische stehend, hält ein rothes Buch in der einen, ein kleines Kruzifix, welches sie anschaut, in der anderen Hand; die Stellen der Wundmale Christi sind durch kleine goldene Strahlenbündel bezeichnet. Auf einer Tafel über ihr: „Invicta animi virtus et virginitatis decus. me in ethere substulerunt". — Linker Flügel: Laurentius, ebenfalls in einer Nische, in reichem rothen Diakonenornat mit grünem Mantel und gelbem Futter, Rost und Palme tragend. Ueber ihm die Inschrift: „Pressuram flanme (sic, scil. flammae) non timui, et inmedio ignis non sum estuatus".[58]

Die in Berlin befindlichen Rückentheile der Altartafel stehen den Münchener Bildern durchaus nicht gleich und sind augenscheinlich Arbeiten von Gehilfen unter Theilnahme des Benedetto und David Ghirlandaio:

Gall. Berlin. In dem Mittelstücke, der Auferstehung,[59] ist Christus mit der Siegesfahne in der linken und mit der rechten Hand nach oben deutend auf einer Wolke dargestellt, von Seraphim über dem Grabe getragen. Zwei der Wächter rennen entsetzt hinweg, ein dritter schläft. In der Gebirgslandschaft des Hintergrundes sieht man rechts die drei Marien nahen, links eine Anzahl Soldaten beim Wachtfeuer. — Die Heilandsfigur hat am meisten vom Stilcharakter Domenico's, ist aber in flauem Tone und ohne Plastik colorirt; die Soldaten sind gewöhn-

---

[57] München, alte Pin., Saal, N. 557. Holz. H. 6' 11", br. 6½" 6'''.

[58] Die beiden Flügeltheile sind N. 556 und 558. Holz, jedes h. 6' 6", br. 1' 10". Die Inschrift in Versalien. Vor „iscini" scheint ein D zu stehen. — Alle 3 Stücke sind von Einer Hand, aber etwas durch Retouchen beschädigt.

[59] Berlin, Gall. N. 75. Holz. H. 7' 1", br. 6' 5". Aus der Samml. Solly.

lich, hager und ungeschickt, ähnlich denjenigen auf dem Bilde desselben Gegenstandes in der Akad. zu Florenz, welches Vasari dem Raffaellino del Garbo zuschreibt;[60] die Bildung der Gestalten zeugt im Grossen und Kleinen von schlechtem Geschmack; die Art der Ausführung nähert sich dem Benedetto und David Ghirlandaio. — Auf den Seitentheilen sieht man in Nischen den heil. Vincentius Ferrerius, in der einen Hand ein Buch, mit der anderen segnend, — und den heil. Antonius, der in beiden Händen ein offenes Buch hält.[61] — Das erstere ist in dem schönen Stile des Meisters selber gezeichnet und steht in dieser Beziehung höher als die Auferstehung. Vermuthlich hat es Granacci gemalt.[62] Das andere ist das geringste von allen Tafeln und vielleicht von der Hand des Benedetto Ghirlandaio (siehe später). —

Der Chor von S. M. Novella wurde im December 1490 fertig und eingeweiht;[63] nur das Fenster, nach Zeichnungen Ghirlandaio's gemalt,[64] ist erst im folgenden Jahre eingesetzt. Von den Studien zu dem Freskencyklus existiren ausser den gelegentlich erwähnten noch viele in verschiedenen Sammlungen, wir müssen hier jedoch von näherer Beschreibung derselben absehen.

Man wird sich die Versammlung der Tornabuoni und Tornaquinci, Sassetti und Medici, deren Bildnisse Ghirlandaio auf seinen Gemälden angebracht hatte, bei Eröffnung des Raumes kaum zu glänzend vorstellen können; bedeutete doch dieses Werk nicht bloss einen Triumph des Künstlers, sondern auch der Stifter, welche den Ricci die Ehre der Herstellung abgewonnen hatten. Ohne Zweifel wurde Domenico in dem Maasse, in welchem nun sein Ruhm wuchs, auch immer mehr mit Aufträgen überschüttet; dennoch ist uns von ihm kein anderes Freskenwerk solcher Art in Florenz bekannt, — ausgenommen die Apotheose des heil. Franciskus im Noviziat von S. Croce, ein Bild, welches zwar das

[60] Vgl. Cap. XI, S. 215.

[61] Berlin, Gall. N. 74 und 76, jedes h. 6' 8", br. 1' 10".

[62] Vgl. Vasari IX, 218 und s. am Schluss des Capitels.

[63] s. Manni's Leben des Ghirlandaio in P. Calogera's Opuscoli vol. 45.

[64] Es enthält: im Mittelfelde: Maria, wie sie dem Thomas ihren Gürtel gibt; darunter: die Beschneidung und das Wunder der Maria „della neve“; an den Seiten: Petrus, Paulus, Johannes den Täufer, Laurentius und einen Dominikaner. S. Anm. zu Vasari V, 72. — Der darauf angebrachte Name bezieht sich nicht auf den Verfertiger, vgl. am Schluss des Capitels.

Gepräge seiner Manier trägt, aber auch von seinen nächsten Schülern und Gehilfen ausgeführt sein kann.

S. Croce. Florenz. Hier steht Franciskus auf der Weltkugel, zwischen den Heiligen Ludwig, Buonaventura und 2 anderen nebst 8 kleineren Figuren, die knieend auf beiden Seiten vertheilt sind. Die Inschrift, welche die Einweihung des Noviziates ins Jahr 1455 setzt, hat keine Beziehung zu diesem Fresko, welches offenbar der Schule Ghirlandaio's — jedoch mit Ausschluss des Mainardi — angehört. —

Als die Bezahlung für die Gemälde in S. Maria Novella zur Sprache kam, wurde Giovanni Tornabuoni kleinlauter. Er hatte in seinem Ehrgeiz, die Ricci zu ärgern, den Mund etwas voll genommen: Domenico sollte 1200 Dukaten als Fixum erhalten, und noch 200 dazu, wenn seine Arbeit allen Ansprüchen des Bestellers genügte. Diess war nun zwar der Fall, wie Tornabuoni ausdrücklich erklärte, nichtsdestoweniger bat er den Künstler, von der Erfüllung jener Klausel abzustehen, und Domenico zeigte in den Geschäften denselben Grosssinn wie in seiner Kunst, er liess die Forderung auf sich beruhen.[65] Sein Bruder David scheint in praktischen Fragen das gerade Gegentheil von ihm gewesen zu sein; er besass den ganzen Stolz der hervorragenden Eigenschaften, von denen ihm persönlich doch nur ein sehr geringer Theil beschieden war, und übernahm die Repräsentation für das Renommé Domenico's. Höchst charakteristisch für die beiden Brüder ist die Geschichte von ihrer Bewirthung bei den Mönchen von Vallombrosa in der Abtei zu Passignano. Die harten Zwiebäcke mit Wassersuppe, die der Abt den Malern vorsetzen liess, würde der phlegmatischere Domenico wahrscheinlich ohne Murren gegessen haben, aber David gerieth so sehr ausser sich über die unwürdige Verköstigung, dass er eines Abends dem diensthuenden Mönche Schüsseln und Brod an den Kopf warf und dem Abt, welcher auf den Lärm herbeieilte und ihn über solchen Schimpf zur Rede

---

[65] s. Vas. V, 72. Ghirlandaio soll übrigens nach Vas. V, 69 noch ein Rundbild der Anbetung der Könige in Casa Giovanni Tornabuoni gemalt haben, welches jedoch jetzt ebensowenig nachzuweisen ist wie seine Gemälde in einer kleinen Kapelle „al Casso Maccherelli", einem Landsitze der Familie Tornabuoni, dessen Freskenschmuck beinahe gänzlich zerstört ist (s. Vas. V, 79).

stellte, die schnöde Antwort gab: das Ansehen seines Bruders sei grösser als das von all den lumpigen Aebten des Klosters zusammengenommen. — Domenico dagegen war von jeder Art kleinlichen Künstlerstolzes frei; Empfindlichkeit kannte er nicht; daher wies er denn auch z. B. seine Gehilfen an, sie sollten keinen Auftrag von der Hand weisen, der im Atelier bestellt würde, selbst wenn Streifen für Reifröcke verlangt würden; verschmähten sie dann dergleichen zu liefern, so wolle er es selbst übernehmen.[66] Von seiner unermüdlichen Geschäftigkeit zeugt es, dass er selbst in der Zeit, als die Fresken in S. Trinita und in S. M. Novella entstanden, für Florenz und andere italienische Städte eine grosse Zahl Altarbilder lieferte. Etliche finden wir aber noch, deren Stil auf eine frühere Periode Ghirlandaio's zurückweist. So u. a. zwei Madonnen mit Heiligen in S. Anna zu Pisa,[67] welche beide aus dem Jahre 1480 herzurühren scheinen.

Das erste dieser Tafelgemälde stellt Maria mit dem segenspendenden Kinde dar, umgeben von Hieronymus und Joachim (links), Johannes dem Täufer und Bernhard (rechts); im rechten Vordergrund der Stifter knieend und mit der Mütze in den gefalteten Händen. Die Figuren, $^3/_4$ lebensgross, sind mager, das Colorit ist durch die Unbill der Reparatur fad geworden. — S. Anna. Pisa.

Das andere Altarstück, ebenso gross wie das erste und auch nicht frei von Uebermalung, zeigt die heil. Jungfrau das Kind auf dem Schoosse und in ihrer Rechten eine weisse Rose haltend, umgeben von Stephanus und Katharina von Alexandrien, Laurentius und einer weiblichen Gestalt, die mit rothen Rosen geschmückt ist.[68]

Diesen Arbeiten müssen wir ferner ein Madonnenbild in der Sakristei zu S. Martino in Lucca an die Seite stellen, welches

---

[66] s. die Mittheilungen bei Vasari V, S. 80—82.

[67] Vas. V, 81 erwähnt die beiden Bilder ohne nähere Angabe in S. Girolamo a Frati Gesuati in Pisa, aus welcher Kirche sie bei Aufhebung derselben nach S. Anna gekommen zu sein scheinen, wie Morrona, Pisa illustrata III, 211 berichtet.

[68] Vasari (V, 80, 81) führt auch Fresken von Ghirlandaio im Pisaner Dom an, doch existiren von denselben nur noch einige Engel am Bogen der Tribuna, und überdiess so stark aufgefrischt, dass sie der Kritik keinen Anhalt bieten. Schon Morrona a. a. O. I, 236 kennt nur Bruchstücke davon, beruft sich aber auf das Zeugniss Aretino's, dass Ghirlandaio die ganze Tribuna ausgemalt habe. Andere Fresken auf der Façade der „Opera", welche dem Meister ebenfalls zugeschrieben werden, sind zerstört. Im Innern der Opera ist noch ein Engel aufbewahrt, der ehemals ausserhalb angebracht gewesen, er ist aber durchaus übermalt.

jene gefühlvolle Grazie an sich trägt, die wir an den Fresken in S. Gimignano beobachteten. In der zugehörigen Predelle finden wir die Wiederholung eines der Motive von Filippino's Befreiung Petri in der Brancacci-Kapelle, sie beweist aber, dass Ghirlandaio damals im Handwerk seiner Kunst noch nicht so bewandert war wie jener Nebenbuhler:

S. Martino. Lucca.

Dargestellt ist die Jungfrau, welche das aufrecht stehende Kind haltend zwischen Clemens, Petrus (rechts), Sebastian und Paulus (links) sitzt. (In einer Lünette, die jedoch nicht vom Meister ist, sondern den Mischstil Filippino's und Botticelli's hat, sieht man eine Art Pietà d. h. den todten Heiland von Johannes gehalten nebst 4 Engeln mit den Leidenswerkzeugen.) — Die Staffel zeigt ausser der Scene aus der Befreiung des Petrus das Martyrium des Papstes Clemens, welcher auf Befehl Trajans mit einem Anker am Halse ins Meer geworfen wird, die Pietà, das Martyrium des Sebastian und die Bekehrung des Paulus. Der die Mitte einnehmende Sebastian ist ein grossartiger Akt.[69]

Grössere Reife bekundet das Altarbild der Madonna mit den beiden anbetenden Bischöfen, ursprünglich in S. Giusto, jetzt in der Gallerie der Uffizien:[70]

Uffizien. Florenz.

Vor einer oben abgeschnittenen Nische mit der Inschrift: „Ave regina celi" thront Maria in schön drapirten Gewändern, den Mantel, der vorn auf der Brust durch Agraffe gehalten wird, kapuzenartig über dem Kopfe. Sie blickt stumm-feierlich nieder und hält das Kind, das mit der Weltkugel in der Linken auf ihrem Knie sitzt, während es mit der Rechten den heiligen Justus segnet, der inbrünstig aufblickend unten links kniet, gegenüber dem heil. Zenobius, welcher ebenfalls in Episkopalien auf der anderen Seite des vor dem Throne ausgebreiteten, mit einer Vase voll Lilien besetzten reichgemusterten Teppichs anbetet. Auf der Stufe des Thrones stehen neben Maria links der Erzengel Michael im Harnisch und mit gezogenem Schwert, rechts Rafael mit der Fischleber in der Hand, beide geflügelt; hinter der Lehne zu jeder Seite zwei Engelknaben mit Blumenkränzen im Haar und Lilienstengeln in Händen. Ueber die Wand rechts und links von der Nische blicken Cypressen, Lorbeer- und Orangenbäume hervor.[71]

---

[69] Das Bild ist durch Restauration (1835) beschädigt, vgl. Vasari V, 80.

[70] Gall. der Uffiz. N. 1297. Tempera auf Holz. Die Figuren lebensgross, vgl. über das Bild Vas. V, 69.

[71] Die Zeichnung erkennt man noch durch die Farbe hindurch, welche gut und sorgsam modellirt ist, nur dass einige Lasuren, besonders die am Kopfe Maria's zerstört sind.

Das Gemälde macht vermöge seiner ganz symmetrischen Anordnung den Eindruck einer gewissen kühlen Noblesse, aber vereinigt die Vorzüge strenger Composition in hervorragender Weise mit technischen Stilgesetzen der Skulptur und Goldschmiedekunst, und die Farbe hat die vollendete harmonische Abstimmung, die alle Gemälde Ghirlandaio's auszeichnet. Sein heiterer ansprechender Temperaton, der manche Eigenschaften der älteren Praxis in vereinfachter Gestalt aufweist, bestätigt Vasari's Bemerkung,[72] dass Domenico den Nachtheil der Ueberladung des Kostümlichen, namentlich der Kleider mit erhabenen Säumen, wie sie bei Masolino, Fra Filippo, Benozzo Gozzoli und den Pollaiuoli im Schwange sind, wol empfunden hatte; und sein künstlerischer Takt beherzigte solche Erfahrungen; denn wo sich auch, wie an unserem Bilde, die Neigung zu derartigem Luxus zeigt, wusste er stets mit reifem Geschmack hauszuhalten. — Gleiches Lob verdient seine um eben diese Zeit gemalte schöne Madonna mit Engeln und heiligen Verehrern in der Akad. d. K. zu Florenz:[73]

Sie hält das Kind auf den Knieen und wird von Engeln behütet, welche Blumenschmuck tragen; zur Seite rechts Thomas von Aquino, links Dionysius Areopagita, während unten vorn die Heiligen Clemens und Dominikus knieen. In der Predelle vier Darstellungen aus der Legende der im Hauptbild angebrachten Heiligen, rechts und links neben einer Pietà. Akad. d. K. Florenz.

Der nächstfolgenden Zeit wird man die herrliche Composition der Apotheose Christi zuzuweisen haben, welche Ghirlandaio für die Abtei zu Volterra malte; die dortigen Benediktiner verdankten dieses grosse Werk der Munificenz des Lorenzo Medici, dessen Sohn Giovanni (später Papst Leo der X.) damals Commendatar dieser Abtei war:[74]

Majestätisch in einer Glorie von Engeln schwebend gibt der Heiland den Segen, den die unten stehenden Heiligen empfangen: Romuald und Benedikt aufrecht stehend und emporweisend, und die Märtyre- Badia. Volterra.

---

72 Vas. V, 66 u. a.

73 Gall. d. alten Gem. N. 17.

74 s. Vas. V, 82. Das Bild ist leider durch Oelretouchen und Oelfirnisse entstellt. — Von der „Storia di Vulcano“ im Spedaletto bei Volterra (jetzt säkularisirt), die Ghirlandaio ebenfalls im Auftrage Lorenzo's ausgeführt haben soll (s. Vas. V, 70), ist fast nichts mehr übrig.

rinnen Attinia und Greciniana, welche in extatischer Verehrung im Vordergrunde der Landschaft knieen. An der rechten Ecke des Bildes ein betender Camaldulenser-Mönch.

Zwei grosse Altarbilder, die als Zwischenarbeiten in die Zeit fallen, während welcher der Freskencyklus in S. M. Novella gefördert wurde, behandeln beide denselben Gegenstand, die Anbetung der Könige. Das erste aus dem Jahre 1487 ist Rundbild und befindet sich jetzt in der Gall. der Uffizien:[75]

Uffizien. Florenz. Fast genau in der Mitte des Bildes sitzt auf ornamentirtem Podium Maria mit dem Kinde auf dem Schooss, welches den ältesten der Könige segnet, der ihm knieend den Fuss küsst; der zweite jugendlichere Anbeter, dem ein Mohrensklave die Krone abnimmt, kniet links mehr vorn, hinter beiden sitzt Joseph, der die Wange auf die Hand stützend die Gruppe nachdenklich betrachtet. Auf der anderen Seite (rechts von Maria) der dritte König mit abgelegter Krone; er kniet wie sein nächstes Gefolge und schaut über die Achsel zum Bilde heraus; dahinter ein langer Zug von orientalischem Gefolge, Pagen, Soldaten, welche den Raum bis an die schöne Renaissance-Ruine füllen, in welcher Ochs und Esel sowie die Pferde der Ritter untergebracht sind; auf der anderen Seite dieser Halle schliessen sich wieder Reisige in mehr militärischer Haltung vor ihren Pferden stehend an und bilden in weitem Kreis den Uebergang zu ihren anbetenden Herren. Durch die Bögen der Ruine, neben welcher links auf einem Felsen die Verkündigung an die Hirten zu sehen ist, blickt man auf eine ferne Lagunenstadt mit Schiffen. Im Vordergrund des Bildes liegt ein Steinwürfel mit der Jahrzahl: „MCCCCLXXXVII“·

Die Behandlung des Bildes lässt alle Eigenschaften von Ghirlandaio's grosser Periode hervortreten; interessant ist zugleich die Wahrnehmung, wie unverrückt er an seiner Temperapraxis festhielt, ohne sich irgendwie zu den modischen Versuchen verleiten zu lassen. Zur Untermalung hat er wie immer lichten graugrünen Lokalton genommen, dem Licht und Schatten mit grosser Mühe aufgestrichelt sind; die Vertreibung ist in gewissem Umfang gut gelungen, nur dass in den Lichtstellen der Verdeton doch durchwächst; daher kommt es, dass, während die Fresken fast sämmtlich einen etwas blöden Timbre haben, hier das Gegentheil auffällt: die Farben der Gewänder wirken im Contrast mit einander

---

[75] N. 1295 auf Holz, kleine Figuren.

zu prächtig, wenn auch die Harmonie ihrer Composition, absolut betrachtet, durchaus angemessen erscheint. — Figurenreicher und massiger angeordnet ist das andere Epiphanienbild von 1488 in der Chiesa degli Innocenti, wo noch besonders die knieenden Kinderfiguren, welche die Hauptgruppe umgeben, erfreulich ins Auge fallen:

Schöne Architektur und Landschaft belebt den Hintergrund, Reitergruppen ziehen durch die Seiten eines Bogens, und in der Ferne ist wieder die Verkündigung an die Hirten angebracht; auf den Feldern zur Rechten sieht man den herodianischen Kindermord. Unter den zurückstehenden Figuren der Gruppe links von Maria erkennt man in dem Vierten, von der Seite her gezählt, das Selbstporträt Domenico's. Vier Engel, wovon zwei eine Schriftrolle halten, bilden die obere Glorie. Die Jahrzahl „MCCCCLXXXVIII" steht an einem Sims des Bogens.[76] Ch. d. Innocenti. Florenz.

Hier haben wir das schönste Tafelgemälde des Meisters, welches seine künstlerischen Vorzüge in helleres Licht setzt, als das später (1491) wie es scheint für die Kirche zu Cestello gemalte, jetzt im Louvre befindliche Bild:[77] die Heimsuchung.

In lebensgrossen Figuren ist hier der Besuch Maria's bei Elisabeth in Gegenwart der Maria Kleophas, Mutter des jüngeren Jakobus, und der Maria Salome, Gattin des Zebedäus, in einer prächtigen Halle dargestellt. Elisabeth kniet vor der Jungfrau nieder, indem sie ihre Hüften umfasst; die Begleiterin zur Linken blickt ruhig aus dem Bilde, die zur Rechten neigt sich mit gekreuzten Armen. Im Hintergrunde sieht man durch das Rundportal auf eine Stadt mit Hafen und Berg. Das Datum „MCCCCLXXXXI" steht am Mauersockel rechts. Louvre. Paris.

Das Bild trägt deutliche Spuren der Beihilfe von Schülern, vielleicht des Mainardi, bietet aber trotzdem in der hohen gebieterischen Gestalt der Jungfrau, der statuarischen Schönheit Maria's Jacobi und andererseits in der durch Bewegung der Füsse und Schwung des Gewandes ausgezeichneten Salome Züge genug, welche Bewunderung verdienen. Völlig ungebrochen spricht aus diesen Arbeiten letzter Zeit die Vollkraft des Meisters, der übrigens, was

---

[76] Das Bild ist zwar leicht retouchirt, aber keineswegs entstellt. Vgl. darüber Vasari V, 69 und Albertini's Memoriale (B. II, S. 439) sowie Richa VIII, 128.

[77] Louvre N. 204. Holz. H. 1,72, br. 1,65 M., vgl. Vasari V, 69, der als Vollender des Bildes David und Benedetto Ghirlandaio nennt. Es kam 1812 nach Paris und wurde 1815 der französischen Regierung überlassen.

nicht minder merkwürdig ist, auch hier noch an den Schmuckstücken Nachwirkungen vom Einflusse der Goldschmiedetechnik erkennen lässt, von der er in erster Jugend ausgegangen war.

Auch Domenico befindet sich unter der Zahl von Künstlern, welche i. J. 1491 Zeichnungen für die florentiner Domfaçade geliefert haben.[78] Weshalb er in diesem Jahre das bei ihm bestellte Bild für die Barfüsser (del Palco) zu Prato nicht ausführte, welches dann Filippino übernahm,[79] ist aus den Urkunden dieser Stadt, für die er doch gearbeitet hatte,[80] nicht ersichtlich, wie überhaupt der Umstand noch der Aufklärung wartet, dass sich kein Bild des Meisters aus späterer Zeit als 1491 aufweisen lässt. Es scheint allerdings, als habe er von Siechthum zu leiden gehabt, und dies wird wahrscheinlicher, wenn wir erfahren, dass er von den Tornabuoni als Zeichen der Achtung ein Geldgeschenk von 100 Dukaten erhielt.[81]

Nur sehr summarisch nennt Richa unter den zahlreichen Mosaikkünstlern, die am florentiner Baptisterium beschäftigt gewesen, auch Ghirlandaio's Namen.[82] Die „Nunziata" an einem der Domportale ist eine höchst bedeutende Arbeit und lobt unsern Meister, auf dessen beste Periode ihr Stilcharakter hinweist, nur dass das Mosaik selbst nichts über seine Entstehungszeit aussagt.[83] Der musivische Schmuck der S. Zanobius-Kapelle in S. Maria del Fiore, welcher dem Domenico und seinem Bruder David, dem Botticelli und dem Miniator Gherardo[84] übertragen war, blieb unvollendet,[85] und selbst die Theile, welche fertig gewesen sind,

---

[78] Vasari VII, 247.

[79] Vgl. Cap. X, S. 192.

[80] Vasari berichtet (V, 80), er sei in Pisa vielfach thätig gewesen und habe u. a. an der Façade der Opera den König Karl gemalt, wie er die Stadt empfiehlt, was man als eine Anspielung auf den i. J. 1494 unterzeichneten Frieden zwischen Florenz und dem Könige von Frankreich gedeutet hat (s. Schorn's Vasari II, 2, 214). Das Gemälde jedoch existirt nicht mehr.

[81] Vas. V, 84, 85.

[82] Richa, Chiese fior. V, p. XLII.

[83] Vgl. Vasari I, 174 und V, 83.

[84] Diesem Maler Gherardo (di Giovanni di Miniato del Favilla), auf den wir ebensowenig wie auf Attavante und andere Fachgenossen eingehen können, rühmt Ugolino Verino (de ill. urb. Flor. lib. II) besondere technische Begabung nach: „Multiplici ingenio pictor Gerardus, et idem — Primus Hetruscorum docuit fabricare recocto — De vitro, vivisque animare Asarota figuris", d. h. Anwendung des Glasflusses und Fussbodenmosaik (ἀσάρωτα eigentl. Darstellungen eines ungefegten Zimmers). Vgl. über Gherardo Vas. V, 60 ff. und den Commentar VI, 166 ff.

[85] s. Vasari VI, 167.

haben sich nicht erhalten. Wir erfahren eben nur, dass die Arbeit beim Tode des Lorenzo Magnifico abgebrochen wurde. Es hat indessen immerhin Werth, festzustellen, dass der eigentlich fachmässige Mosaicist der Familie Ghirlandaio, soweit uns Urkunden darüber belehren, David gewesen ist. Er war es, der die Mosaiken des Doms zu Orvieto i. J. 1492 ausbesserte[86] und im darauffolgenden Jahre diejenigen an der Façade des sieneser Doms in Angriff nahm, welche Vasari dem Domenico zueignet.[87] Ebensowenig wissen wir von Gemälden des älteren Bruders in Siena. Im Palazzo de' Spannocchi finden sich keine Reste mehr.[88]

In den kräftigsten Mannesjahren — er zählte kaum 45 — fiel Ghirlandaio am 11. Januar 1494 der Pest zum Opfer. Aus diesem Grunde wurde er still und im Geheimen um Mitternacht in der Kirche S. Maria Novella beigesetzt,[89] die das grösste Denkmal seines Ruhmes bildet. — Domenico ist zweimal verheirathet gewesen: mit Costanza, welche 1485 starb, und mit Antonia, einer Wittwe aus S. Gimignano. Sein Stamm blühte kräftig und in Ehren und erlosch erst im 17. Jahrh. in verschiedenen Klöstern.[90]

Wir geben im Nachfolgenden ein Verzeichniss echter und unechter Bilder Ghirlandaio's, welche im Texte nicht erwähnt sind:

Florenz, Gall. Pitti N. 358, Rundbild der Anbetung der Könige, Replik des Bildes der Uffizien (N. 1295) mit geringer Abweichung, aber nicht so werthvoll.[91] Italien.

Rimini, Palazzo pubblico: Dominikus zwischen Sebastian und einem anderen Heiligen unter Nischen auf einem fingirten Marmoraltar. Die (jetzt abgetrennte) Lünette stellt Gottvater dar; drei Staffelstücke (durch Abkratzen entstellt) enthalten Scenen aus den Legenden der Heiligen.[92] — Das Bild gehört nicht zu den vorzüglichen Arbeiten Ghirlandaio's, sondern ist hastig gemalt und macht den Eindruck ausgedehnter Mitarbeit von Gehilfen.

Volterra, Dom, Cap. S. Carlo:[93] Madonna mit dem Kinde nebst Bartholomäus und Antonius d. Abt, von einem untergeordneten Maler der Zeit und in dem Mischstil zwischen Ghirlandaio, Filippino und Cosimo Rosselli.

---

86 s. Anm. zu Vas. V, 83.

87 Vgl. den Contrakt in Doc. Senesi II, 452 und L. Luzi. Duomo di Orvieto (Firenze 1866) p. 458.

88 Vgl. Vas. V, 84.

89 s. Tavola alfab. zu Vasari.

90 Vgl. den Stammbaum im Commentar zu Vasari V, 88.

91 Durchm. braccie 1. 13, 6.

92 Vgl. Vasari V, 82.

93 ibid.

Italien

Modena, Gall. N. 25:[94] eine sehr ärmliche Darstellung der Geburt Christi, von schwacher Hand und plump vorgetragen.

Rom, Gall. Colonna: Raub der Sabinerinnen und der Friede zwischen Sabinern und Römern, zwei schmale längliche Bilder, ohne Recht dem Ghirlandaio zugeschrieben, vielleicht von Cosimo Rosselli.

Deutschland.

München, Pinakothek, Saal, N. 538: Pietà, dem Ghirlandaio zugeschrieben, aber von Filippino.[95]

Schleissheim N. 1252: der todte Christus in Maria's Schoosse, deutsche Copie eines italienischen Originals.

Berlin, Gall. N. 88: Maria mit dem Kinde in der Glorie, von 5 Cherubim umgeben und von den unten stehenden beiden Johannes und den knieenden Franciskus und Hieronymus verehrt.[96] Die Gruppe von Mutter und Kind ist Wiederholung derjenigen auf dem Tornabuoni-Altarstück in München (N. 557) und kehrt ähnlich auf einem Gemälde Mainardi's im Chor der Pieve zu S. Gimignano[97] wieder; es ist ein anmuthiges Motiv, auf dem Berliner Bilde vielleicht mit Mainardi's Betheiligung ausgeführt, da es hier nicht so meisterhaft wiedergegeben ist wie in München. Die beiden stehenden Heiligen sind offenbar schwache Leistungen von Gehilfen, von ärmlicher Zeichnung, die namentlich an Händen und Füssen auffällt. Die knieenden Figuren sind in Oel gemalt und zwar von Granacci.

Berlin, Gall. N. 84: die thronende Maria mit dem segnenden Kinde auf dem Schooss; rechts Paulus und Clara, links Franciskus und Katharina.[98] Ein Bild, welches von allen Gemälden der Gall., die Ghirlandaio's Namen tragen, seine Weise am besten wiedergibt, nur dass die Umrisse hart, die Farbe grell und die Schatten schmutzigroth sind. An den Heiligengestalten ist die Hand von Schülern unverkennbar.

Berlin N. 68: thronende Madonna mit dem Kind auf dem Schoosse, rechts und links Franciskus und ein jugendlicher Heiliger in Episkopalien.[99] Zu gering für Domenico, wol von Mainardi, während er beim Meister arbeitete.

Berlin N. 83: Profil-Brustbild einer jungen Frau[100] (der Annahme nach aus der Familie Tornabuoni); hellblondes Haar durch rothes Band gehalten, dunkelbraunes Kleid mit hellbraunen Aermeln, darüber weisses Brusttuch; nebenbei ein Wandschrank mit Buch und Geschmeide. Aussicht durch Säulen ins Freie. — Eine Wiederholung davon ist im Besitz des Herrn W. D. Lowe, dem Masaccio zugeschrieben (auf der

---

[94] Rund. Holz. Durchm. 0,84 M.

[95] s. Cap. X, S. 202. Diess ist vielleicht die Pietà, welche Richa (IX, 177) als Ghirlandaio's Werk in S. Frediano zu Florenz verzeichnet.

[96] Holz. H. 5′ 10″, br. 5′ 9″. Aus der Samml. Solly.

[97] s. am Schluss des Capitels.

[98] Holz. H. 5′ 5½″, br. 6′ 9″. Aus der Samml. Solly.

[99] Holz. H. 6′ 6″, br. 4′ 10″. Sammlung Solly.

[100] Holz. Temp. H. 1′ 5″, br. 1′ ¾″.

Ausstellung in Manchester N. 66).[101] Beide von einem Schüler und nicht auf der Höhe des Meisters. Deutschland.

Berlin, Gall. N. 85: männliches Porträt in dunkelrother Mütze, dunkelrothem Unter- und hellrothem Oberkleid auf grünem Grund,[102] im Charakter des vorigen.

Berlin N. 21 (als Andrea Mantegna bezeichnet): Judith nach vollbrachter That, daneben die Magd, das Haupt des Holofernes im Korbe auf dem Kopf tragend; Hintergrund Gemach mit Pilastern und Reliefs und Durchsicht ins Freie, datirt: „MCCCCLXXXVIIII“.[103] Aus Ghirlandaio's Schule, augenscheinlich florentinisch, aber in blödem Tempera-Ton.

Altenburg, Lindenau-Museum (Pohlhof) N. 79: lebensgrosses weibliches Profilbildniss in halber Figur, als heil. Katharina aufgefasst, mit Nimbus über dem Hinterhaupt; sie blickt nach links durch ein offenes Fenster, auf dessen Bret die rechte Hand liegt, in welcher sie ein Buch hält; die Linke ruht auf dem zerbrochenen Rade. Das Gesicht zeigt kräftige massive Züge, das Haar, lichtblond, ist hinten in ein Nest zusammengenommen und fällt in lockeren Wellen über die Schläfe; Gewand hellgrün, die Aermel weiss und fein gefältelt, hellrother Kragen und weisses Halstuch säumen den dünnen langen Nacken. Die Rückwand bildet wieder ein Fenster, durch welches man auf eine Stadt mit Fluss und Brücke, Bäumen und Bergen sieht.[104] Dieses ausgezeichnete, dem Ghirlandaio zugeschriebene Bild ist grossartig in Zeichnung und Ausführung, aber mehr in der Manier der toskanischen Nachfolger des Piero della Francesca, der Pollaiuoli oder des Castagno gehalten, ohne dass man es einem der Genannten mit Bestimmtheit zutheilen dürfte.

Dresden, Gall. N. 29: Geburt Christi; zu den Füssen Josephs liegt das Kind auf Heu und dem Mantel der Mutter, die es knieend verehrt;[105] unbedeutend, von einem Schüler Sebastiano Mainardi's mit Reminiscenz an Domenico's Schule.

Wien, Samml. Harrach: Maria, das am Boden liegende Kind anbetend und Joseph zur Seite, die Hütte mit den üblichen Nebenfiguren in der Ferne.[106] Von derselben Hand, wie das ebengenannte Bild in Dresden, aber wohlgefälliger.

London, Nat.-Gall. N. 296: Maria, reich gekleidet, das Kind anbetend, welches eine Himbeere zum Munde führt (früher dem Ghirlandaio(?), jetzt dem Antonio Pollaiuolo zugeschrieben), vgl. unter Peselli und Verrocchio.[107] England.

London, Samml. Barker: Madonna mit dem Kinde, lebensgross, zwischen Johannes dem Täufer, Buonaventura, Jakobus, Katha-

---

[101] Vgl. B. II, S. 124.

[102] Holz. H. 1′ 9″, br. 1′ 4½″.

[103] Holz. H. 1′ 3½″, br. 11″. Im Katalog steht irrthüml. die Jahrzahl 1488. Gest. bei Agincourt Pl. CXL.

[104] Temp. auf Holz. H. 0,75. br. 0,48 M.

[105] Rund, Holz. Durchm. 2′ 9″.

[106] Die Figuren ¼ lebensgr. Gesicht und Hände Maria's retouchirt.

[107] s. Cap. VIII, S. 153.

England. rina, oben zu den Seiten eines Bogens im Hintergrund Engel. Ein Bild mit dem Gepräge der Schule Ghirlandaio's, von harter und rauher Farbe. Johannes und Katharina, besonders ersterer, sind im Stile des Meisters, dagegen deutet die Herbheit der übrigen Figuren auf die Jugendperiode Granacci's.

London, bei weiland Sir Charles Eastlake: Madonna und Kind, Halbfiguren in Lebensgrösse von wuchtigem Bau und lichtem Colorit mit blaugrauen Schatten; besonders anziehend der Kopf Maria's, — eine Stufe tiefer als Ghirlandaio, aber ein schönes Bild.

Oxford, Univers.-Gall.: die Heiligen Nikolaus und Dominikus, zwei Tafelbilder unter Ghirlandaio's Namen, aber von einem schwachen Genossen der Schule.

England, bei Marquis of Lothian: St. Georg in Waffen, siehe später unter Mainardi.

Frankreich. Paris, Samml. Reiset: Madonna mit dem Kinde im Charakter des Bildes bei Eastlake. Beide haben zwar eine gewisse Zartheit, die von Mainardi's Arbeiten abweicht, doch kommt sein Name nichtsdestoweniger in Frage. —

Zahlreiche Arbeiten Ghirlandaio's, von denen Vasari und andere Gewährsmänner reden, sind nicht mehr nachweisbar.[108] Wir schliessen mit Erwähnung eines grossen, an 100 Figuren umfassenden Altarbildes der Krönung Maria's in S. Girolamo zu Narni:

S. Girol. Narni. Christus krönt die Mutter inmitten des Glorienscheines, überhangen von einem weiten Baldachin, der von Engeln gehalten wird. Unter einem auf Pilastern ruhenden Bogen von reicher Architektur sieht man Cherubim und 6 Heilige, dazu eine Masse von Zuschauenden stehend und knieend. — In der Predelle ist die Auferstehung, die Stigmatisation des Franciskus und der heil. Hieronymus in der Wüste dargestellt.

Dieses umfassende gut erhaltene Temperagemälde hat man dem Spagna zugeschrieben, weil es dem Gegenstande und der Anordnung nach zwei Bildern desselben in Todi und Trevi ähnelt;

---

[108] Florenz, in S. Croce, rechts vom Eingang eine „Storia di S. Paolino" (Vas. V, 67 und Albertini s. B. II, 441); in ders. Kirche ein kleines Bild der Heimsuchung (Richa I, 238); in S. Maria Ughi: Mad. mit Kind zwischen 2 Engeln (1731 restaurirt durch F. M. Pacini, s. Richa III, 183); in der Arte de' Linaiuoli: ein Tabernakel (Vas. V, 70); in der Compagnia di S. Lorenzo in S. M. Nov.: ein Altarstück (Richa III, 104); Comp. della Scala: eine Madonna (ib. 108); in d. Badia di Settimo: Fresken im Chor und 2 Altarstücke (Vas. V, 80); in S. Maria Nuova: heil. Michael in Waffen (ib. 81 und Albertini B. II, 439); in der Badia di Passignano (Vallombrosaner-Kloster): Verschiedenes (s. oben S. 246 und Vas. V, 81 f.); endlich Altarbilder für die Signori de' Carpi (ib. 82).

es ist jedoch schwach componirt und in einem kalten gilblichen Ton gehalten und hat wenig Relief durch Licht- und Schattengebung, sodass es in die Schule Ghirlandaio's verwiesen werden muss. Der Name Spagna's galt eine Zeit lang sogar für urkundlich erwiesen; doch beruht diess auf Irrthum. Wir haben zwar ein Dokument, laut dessen „Magister Joannes alias Spagna, der Spanier" beauftragt wird, eine „Tafel" gleich derjenigen in Narni zu malen;[109] daraus geht aber noch nicht hervor, dass auch jenes Bild von Spagna herrührte;[110] auch ohne diess wird man den umbrischen Stil dieses Malers, der in den Marienkrönungen zu Todi und Trevi vorwaltet, von dem des Altarstückes zu Narni zu unterscheiden haben, der eben florentinisch ist.

Unter Ghirlandaio's Schülern und Gehilfen treten uns, ausser seinen beiden jüngeren Brüdern Davide und Benedetto, Granacci, von welchem später die Rede sein soll, und Jacopo del Indaco entgegen, von dem wir nichts wissen. Den bevorzugten Genossen des Meisters aber, Sebastiano Mainardi da S. Gimignano, haben wir bei mehreren der grössten Unternehmungen Domenico's angestellt gefunden; es ist ihm sogar mehrfach die Ehre zu Theil geworden, mit dem grossen Meister, dem er zur Hand ging, verwechselt zu werden. So in dem Fresko der Baroncelli-Kapelle zu S. Croce, welches die Legende der Gürtelspende an Thomas darstellt:[111] der Apostel kniet vor dem Grabe der Jungfrau und erhält von ihr, die in einer Engelglorie am Himmel schwebt, das heilige Andenken; die Figuren, überlebensgross, aber schlank und ziemlich ausdruckslos, geben sich noch deutlich als Abkömmlinge von Ghirlandaio's Stilart zu erkennen, S. Croce. Flor.

[109] s. die Urkunde ausführl. in Lorenzo Leoni's Memorie storiche di Todi, Todi 1856 p. 119.

[110] Orsini schreibt es in seinem Guida di Perugia dem Rafael zu. Vgl. auch Passavant, Leben Raf. 1, 509.

[111] Albertini's Mem. (B. II, S. 440) schreibt diese Assumptione dem Domenico zu. Die Figur des Thomas ist gut erhalten; die Gewänder des ersten und zweiten Engels von unten und das Gottvaters sind übermalt. Vasari sagt (V, 84), Mainardi habe das Bild nach Ghirlandaio's Karton gemalt.

und dasselbe Gepräge findet sich in zwei Heiligenfiguren wieder, welche links und rechts neben einem (von anderer Hand herrührenden) Hieronymus in S. Maria Maddalena de' Pazzi erhalten sind, — grosse wuchtige Gestalten mit mässig arrangirter Gewandung, von bleiernem Ton und mechanischer Ausführung. Sie werden zwar dem Cosimo Rosselli zugewiesen, sind aber wol von Mainardi gezeichnet, etwa in der Zeit, als er bei seinem Schwager arbeitete, nach 1490.

S. M. Maddal. Flor.

Kann man in den Malereien der S. Fina-Kapelle zu S. Gimignano seine Hand — wenn sie anders hier thätig gewesen — von der des Meisters nicht scheiden, so ist das doch bei der erwähnten (1482 gemalten) Annunciata im dortigen Oratorium S. Giovanni[112] der Fall. Ein anderes Wandgemälde, welches unverkennbar geistige Berührung mit Ghirlandaio bezeugt, findet sich an einem Tabernakel der Via S. Giovanni zu S. Gimignano. Es ist eine lebensgrosse Madonna mit dem Kinde in der Glorie über einer Landschaft schwebend.[113] Gehen wir solchen Spuren weiter nach, so lässt sich Folgendes zusammenstellen:

In S. Gimignano, Pieve, Altarstück im Chor: Maria mit dem Kind in der Glorie, wie auf dem Altargemälde der Tornabuoni, jetzt in München (557 Saal) und in Berlin (N. 88);[114] in der Umgebung die Heiligen Geminian, Nikolaus v. Bari, Maria Magdalena (links), S. Fina, Johannes der Täufer und ein Sechster (rechts), sämmtlich lebensgross. Das Bild ahmt Ghirlandaio's Stil nach, doch ist die Färbung blöd und bleiern, auch röther als auf den vorgenannten des Meisters.

S. Gimignano, in S. Agostino (Cappella S. Bartolo): Fresken, darstellend die heilige Lucia zwischen Geminian und Nikolaus von Bari — an der Schlusswand der Kapelle; die vier Doktoren der Kirche an der Decke. Die heil. Lucia erinnert an die Maria in der Darstellung im Tempel in S. M. Novella (s. oben S. 241), die Figuren sind lang und schmächtig, die Köpfe klein. Durchweg offenbart sich hier schon ein Nachlassen der künstlerischen Kraft: rohe Stilisirung, tintenartige Schatten und Mangel an Masse im Helldunkel, ziegelrothe Fleischtöne sind die hervorstechendsten Züge. Verhältnissmässig am besten ist der heil. Hieronymus an der Decke. Eine jetzt ausgelöschte Inschrift enthielt: „S · B · M · G · H · O · F · A · D · MCCCCC".[115]

---

[112] s. oben S. 226.

[113] An der Seite des Bogens noch Spuren einer Heiligenfigur.

[114] Vgl. oben S. 244.

[115] s. Pecori a. a. O. 545. Die Buchstaben sind zu lesen: „Sebastianus Bartholi Mainardi Geminianensis Hoc Opus Fecit Anno Domini 1500."

S. Gimignano, in S. Agostino, Fresko unterhalb der Orgel: der heil. Geminian thronend, angebetet von drei Männern: Matteo Lupi, Domenico Mainardi und Nello Nelli de' Cetti, mit dem Datum „MCCCCLXXXVII" auf der Einfassung; darunter die im Grabe liegende Figur des Domenico Strambi, — eine sehr untergeordnete Leistung.[116]

S. Gimignano, Gall. N. 9, zwei Rundbilder: 1. Maria mit dem segnenden Kinde, fast lebensgross, von schönen Engeln umgeben (ursprünglich in S. Maria de' Lumi), ist vielleicht die anmuthigste Leistung des Malers. — 2. Madonna, von einem Engel begleitet, mit dem Jesuskinde, welches den kleinen Johannes am Kinn streichelt, geringer als das erste und von röthlichem Ton, besonders Johannes plump und grossköpfig.

Paris, Louvre:[117] Maria sitzend mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, ähnlich dem ebengenannten; rechts drei Engel mit Lilienstengeln; durch die Arkade eines offenen Portikus Ausblick auf Landschaft mit Stadt und Fluss.

Neapel, Museum (Toskan. Schule N. 9): Wiederholung des eben genannten.

Rom, Museo Cristiano, Schrank N. VII: Geburt Christi; Maria das Kind anbetend, auf der anderen Seite Joseph, oben fünf singende Engel, — ein echtes Bild Mainardi's.

London, Dudley House: Madonna mit den beiden heiligen Knaben,[118] besser als die Bilder in Neapel und Paris und sehr sorgfältig ausgeführt, aber Gestalt und Kopf des kleinen Johannes wieder derb und schwer.

Oxford, Univers.: die Heiligen Bartholomäus und Julian. Diese Temperabilder (lebensgr. Figuren), welche der Schule Rafaels zugeschrieben werden und sehr durch Uebermalung entstellt sind, gehören ursprünglich offenbar zu einem Altarstück in Mainardi's Manier.

Schottland, bei Marquis of Lothian: S. Georg in der Rüstung (halblebensgr. auf Holz); auf der Ausstellung zu Dublin (1867) als Ghirlandaio bezeichnet, unserer Ansicht nach von Mainardi.

Berlin, Museum N. 77: Madonna stehend liebkost das auf steinerner Brüstung sitzende Kind, welches nach dem Buche der Mutter greift. Hintergrund Landschaft.[119] Im Stile der beiden Rundbilder der Gall. zu S. Gimignano, von scharfem Colorit und sepiabraunen Schatten.

Berlin, ebenda N. 86: schönes Bildniss eines jungen Mannes

---

[116] Das Gegenstück: Petrus Martyr zwischen dem Augustiner-Mönch Fr. Giunta und dem Dominikaner Fr. G. Coppi, auf der Wand nächst dem Glockenhaus, mit dem Datum 1488, ist verschwunden. Vgl. Pecori a. a. O. 540.

[117] Musée Napoléon III N. 170. Holz. Durchmesser 0,92 M.

[118] Unter dem Namen Pesellino, vgl. oben Cap. V, S. 104.

[119] Holz. H. 2' 8", br. 1' 6". Aus der Samml. Solly.

in rother Mütze mit rothem Ober- und schwarzem Unterkleid. Hintergrund Berglandschaft mit zahlreichen Gebäuden.[120]

Ausser diesem Porträt wären noch viele in verschiedenen Gallerien anzuführen, die dem Ghirlandaio zugeschrieben werden, aber vermuthlich von Mainardi gemalt sind. Wir nennen als Beispiel noch im Palazzo Barberini in Rom: ein männliches Porträt.

Leipzig, bei Dr. H. Härtel, Rundbild: Anbetung der Hirten.[121] Maria das Kind anbetend, welches auf rothbuntem Tuche am Boden liegt und die Linke emporstreckt nach den beiden rechts knieenden Schäfern, von denen der ältere (in dunkelblauem Rock) den jüngeren (in Roth gekleidet) von hinten fasst; ihnen gegenüber Joseph mit grauem Bart- und Haupthaar (ebenfalls in rothem Gewande mit gelbem Ueberwurf). Im Mittelgrunde Ochs und Esel an einem als Krippe dienenden antiken Sarkophag, welcher Guirlandenornament hat und an der Schmalseite die Ziffer „MCCCCLXXXII“ trägt. Ueber der Hütte schweben zwei Engel, welche einen Streifen mit Noten zu dem Texte „Gloria in excelsis deo“ halten; im Hintergrund sieht man in kleinen Figuren links an einem Berge die Verkündigung an die Hirten, darunter den Zug der Könige, weiterhin Ausblick auf einen See und ferne Felsen mit Häusern und Burgen. — Gut erhaltenes Bild mit allen charakteristischen Zügen, die auf Mainardi schliessen lassen, besonders ansprechend der eine der Schäfer; die schraffirte Carnation zeigt den durchwachsenden Verdegrund.

Bastiano Mainardi war in S. Gimignano geboren und scheint um 1515 gestorben zu sein.[122]

Wir erwähnten bereits, dass die Fenster im Chor von S. Maria Novella von einem unbekannten Schüler Ghirlandaio's geliefert waren. In der Kapelle des Palazzo del Podestà in Florenz haben wir zwei Bilder, von denen das eine nur die Jahreszahl der Entstehung, das andere den Namen eines Priors gewährt, welcher sich ebenfalls auf dem Fenster in S. M. Novella befindet:

Es ist eine Madonna mit Kind, bez.: „An. Sal. MCCCCXC“ und ein Hieronymus mit der Signatur „Alexandrini prioris Florentini A · D · MCCCCLXXX“.

---

[129] Temp. Holz. H. 1′ 4½″, br. 1′ 0½″. Beide Bilder auch im Katalog unter Mainardi's Namen.

[121] Durchmesser 1,20 M. Der Mantel Maria's ist dunkelgrün geworden; an dieser Figur und der des vorderen Schäfers Spuren von Abreibung.

[122] s. Pecori a. a. O. 496.

Die Hand desselben Malers, welcher diese Stücke lieferte, erkennen wir auch an einem dritten Bilde in der Akad. zu Florenz:

(Gall. der alt. Gem.) N. 31: Madonna mit Kind zwischen Franciskus und Katharina, Matthäus und Bischof Ludwig, erstere beide knieend, letztere stehend, bez.: „A DI XX DI SETTEMBRE MCCCCLXXXIIII".[123]

In S. Gimignano finden wir sodann einen anderen Künstler, dessen Stil ebenfalls auf Ghirlandaio's Schule deutet, aber von sehr untergeordneter Begabung zeugt: Pietro di Francesco. Von ihm ist Folgendes nachzuweisen:

Florenz, in S. Agostino: Madonna mit Kind, umgeben von 6 Heiligen. Das Bild trägt den Namen des Malers und das Datum 1494, die Leistung ist ungemein roh. In der Predelle sieht man: Pietà, Auferstehung, Himmelfahrt und 4 Halbfiguren von Heiligen. — In der Gall. zu S. Gimignano: Halbfigur der Madonna mit dem Kinde. — Im Oratorio von S. Maria zu Pancole: eine Madonna, welche dem Kinde die Brust gibt, in Pietro's Weise, aber gefälliger, die Gestalt Maria's regelmässig und mit Anklang an Botticelli's Manier. In demselben Charakter: eine Pietà im Pretorio zu Certaldo (ohne Grund dem Giusto d'Andrea zugeschrieben).[124] Von gleicher Art endlich: eine Madonna mit Kind, von Heiligen umgeben, in der Pieve zu Empoli.[125] —

---

[123] Aus S. Matteo in Arcetri b. Florenz.

[124] s. Comment. zu Vasari IV, 192.

[125] Die Madonna mit Kind, umgeben von Laurentius, Petrus Martyr, Blasius und Johannes dem Evangel. im Louvre (Musée Napol. III N. 155. Holz. H. 1,35, br. 1,47 M.), ist ein Giebelbild des Fra Francesco von Florenz, früher dem Benozzo Gozzoli zugeschrieben.

DREIZEHNTES CAPITEL.

Benozzo Gozzoli mit seinen Genossen und Cosimo Rosselli.

Die Fähigkeit künstlerischer Anempfindung wird in Zeiten, welche grosse Meister aufweisen, oft zu ausgibiger Thätigkeit und grosser Leistungskraft führen, selten aber zu hohem Aufschwung und zu eigenthümlicher Produktion. Derartige Talente können Staunen erregen durch die Leichtigkeit, womit sie eine fremde Kunstrichtung verfolgen und wieder verlassen, durch die Fruchtbarkeit, die sie ihrer geläufigen Technik verdanken, aber eine bedeutende Kunststellung bleibt ihnen in der Regel versagt. Das ist bei Benozzo Gozzoli der Fall. Während Domenico Ghirlandaio Gaben in sich vereinigt, vermöge deren er ein neues Zeitalter in seiner Kunst heraufführt, ist Benozzo der betriebsame Geist, der mit grossem Fleisse und ungemeinem Geschick alles Zweckdienliche aus dem ganzen reichen Schatz zeitgenössischer Kunstarbeit sich auszulesen und, von einer ziemlich schwunghaften Phantasie unterstützt, bis zum Ungeziemlichen auszubeuten weiss. Das geschichtlich Interessanteste an diesem künstlerischen Polyhistor ist die Wirkung seiner Arbeiten auf eine bestimmte Reihe umbrischer Maler; denn es muss doch als eine höchst auffallende Wahrnehmung bezeichnet werden, dass, während die Thätigkeit Giotto's wenige, ja fast gar keine Spuren von Einfluss in Assisi und seiner Nachbarschaft zurückliess, dieser so weit untergeordnetere späte florentinische Nachfahre dort einen Eindruck machte, dessen Entschiedenheit und Dauer dem Idealstreben der von ihm angeregten Künstler kein sehr günstiges Zeugniss ausstellt.

Gozzoli's wirklicher Name war Benozzo di Lese di Sandro. Er ist 1424 in Florenz geboren,[1] ging, wie wir früher sahen, mit Fra Giovanni nach Rom und arbeitete als Gehilfe des gottseligen Meisters 1447 in Orvieto.[2] 1449 trennte er sich dann von seinem alten Meister, um sich selbständig zu versuchen; mit mehr Selbstüberzeugung als Glück suchte er die Genehmigung des orvietaner Bauratbes zur Vollendung der Arbeiten nach, die Fiesole unfertig zurückgelassen hatte. Man beschloss, ihn probeweise kommen zu lassen,[3] scheint sich jedoch von seiner ausreichenden Fähigkeit nicht überzeugt zu haben, wenigstens ist nicht wieder die Rede von der Sache. Nach diesem Misserfolg wandte sich nun Benozzo, damals in der Frische seiner Kraft, nicht nach Florenz, dem Eldorado der Künstler, sondern nach Montefalco bei Foligno in Umbrien, wohin ihn wahrscheinlich die frühere Beziehung zu den Dominikanern und die Hoffnung zog, durch Fiesole's Empfehlungen gefördert zu werden. In diesem verhältnissmässig abgelegenen Orte richtete er sich 1449 ein und erhielt auch alsbald Beschäftigung. In S. Fortunato, nicht weit von der Stadt, malte er aussen am Portal eine Madonna mit dem Kind, von den Heil. Franciskus und Bernhardin verehrt und von 7 Engeln umgeben;[4] dann am Altar die Apotheose des heil. Fortunat,[5] an einer der Wände ferner eine Verkündigung und als Altarstück die Geschichte des Empfanges der heiligen Cintola,

S. Fortunato. Montefalco.

[1] Laut des Steuerzettels seines Vaters v. J. 1470; nach seiner eigenen Angabe v. J. 1470 wäre er 4 Jahre älter, s. Gaye, Cart. I, 271—73 und Rumohr, Anm. zu Rio's „De la Poésie chretienne".

[2] Vgl. B. II, S. 167. Vasari berichtet IV, 186 von einem Fresko in der Kapelle der Cesarini in S. M. in Araceli zu Rom, welches den heil. Antonius und zwei Engel in einer Nische über dem Altar darstellt. Die Köpfe — das Einzige daran, was unübermalt geblieben ist — deuten allerdings auf Benozzo's Hand, ebenso die Ueberreste in den Lünetten der Portale, doch muss bemerkt werden, dass nach Casimiro (s. Platner und Bunsen, Beschr. v. Rom III, I. Abtb., S. 357) die Cesarini erst 1490 die Kapelle überkamen. — Die Predelle N. 35 in der Gall. des Vatikan (Darstellung aus dem Leben des heil. Hyacinth), welche dem Benozzo zugeschrieben wird, ist von einem ferraresischen Maler seiner Zeit, auf den wir später noch zu reden kommen.

[3] Unterm 3. April (nach Luzi 3. Juli) 1449, s. Della Valle, Duomo di Orv. 125 ff. und 307 und Luzi a. a. O. 441; vgl. auch Comment. zu Vasari IV, 48.

[4] Die Engel sind durch Abblättern der Farbe an den Gewändern lädirt. Diese und die Malereien im Innern der Kirche sind offenbar aus Einer Zeit.

[5] Bis auf den Kopf restaurirt, und zwar im 18. Jahrh.

welches Bild sich jetzt im Museum des Lateran in Rom befindet:

Lateran. Rom. Um die auferstandene Jungfrau schlingt sich, wie gewöhnlich, der Reigen musicirender und singender Engel; auf den Pilastern sind 6 Heilige angebracht; unterhalb 6 Staffelbilder.[6] Die Zeichnung ist genau und hat weniger Formen-Mängel, weniger Steifheit und Eckigkeit in der Draperie als spätere Arbeiten.

Angesichts dieser Leistungen erscheinen die Ansprüche der Orvietaner, die den Künstler verschmähten, höchst thöricht; denn hier haben wir Arbeiten, die zum Besten gehören, was Benozzo je geliefert; sind doch die Predellenstücke des Altarbildes sogar dem Angelico zugeschrieben worden, dem sie auch in der That nahe genug stehen. Er war tief erfüllt von Fiesole's Lehre, und hat er sich auch nie zur Höhe dieses seines ersten Meisters erhoben, so kam die Anhänglichkeit an dessen Vortragsweise doch seiner geringeren Begabung sehr zu statten. In der Behandlung des knienden Verkündigungsengels hält er sich z. B. mit sehr gutem Gelingen an den Meister, wenn er auch die Form nicht mit der Gefühlsinnigkeit desselben erfasst; die Farbe ist lebensvoller und nicht so schwerfällig wie auf späteren Arbeiten:

Maria sitzt links auf einem Throne, dessen Sockel die Inschrift trägt: „BENOZZII D.. FLORENTIA .... CCCCL"; der rechts kniende Engel schlägt das Tamburin. Die Figuren sind sämmtlich fast lebensgross und unter einem Bogen angebracht, mit einer Landschaft ganz wie bei Angelico.[7] —

Zweite Stätte seiner selbständigen Leistungen wurde das Franciskanerkloster in Montefalco, wo er den sechseckigen Chorraum mit einem dreifachen Freskenfries zur Legende des seraphischen Heiligen versah, Decke und Fenster mit heiligen Adunanzen füllte und längs dem unteren Rand des Hauptfeldes und in der Leibung des Eingangsbogens Bildnisse in Medaillons anbrachte.

S. Francesco. Montefalco. Die Scenen aus der Legende des Franciskus nehmen die 4 Seiten des Chores ein. Sie beginnen am unteren Streifen der nächsten linken

[6] Darunter das Sposalizio etwas beschädigt.
[7] Die linke Seite ist infolge eines Altareinbaues abgeschlagen.

Wand mit seiner Geburt und endigen in der Lünette der nächsten Wand rechts mit der Darstellung seines Todes. Die Reihenfolge ist: unterer Streifen 1. die Geburt und die Episode, wie das Gewand auf den Boden geworfen wird, damit er darauf gehe, 2. Franciskus spendet sein Kleid dem Armen; dann Vision des Palastes im Traum, 3. Fr. wird vom Bischof in Assisi vor der Wuth seines Vaters geschützt, 4. Begegnung zwischen Franz und Dominikus, und die Jungfrau, wie sie die Donnerschläge abwehrt. — Zweiter Streifen (ebenfalls von links nach rechts): 5. Franciskus die wankende Kirche stützend, 6. Teufelaustreibung in Arezzo, 7. Franciskus und die Sperlinge; Segnung des Jacopo di Montefalco und Marco, Stifter der Bilder, welche vor dem Heiligen knieen, 8. Franciskus und der Herr zu Celano. Lünetten: 9. die Scene in Greggio, 10. Franciskus vor dem Sultan, 11. Empfang der Wunden, 12. Tod. — An der Fussleiste jeder der vier Seiten sind 5 Medaillons mit Dominikaner-Bildnissen gemalt, drei andere unterhalb des Fensters enthalten: Petrarca im Lorbeerkranz (mit der Inschrift „Laureatus Petrarca omnium virtut. monarca"), — Dante in voller Vorderansicht (Inschr.: „Teologus Dantes nullius dogmatis expers"), drittens Giotto (Inschr.: „Pictorum eximius Jottus fundamentum et lux").[8] Unter den 6 Heiligen in der Fensternische befindet sich Severus,[9] die anderen 6 an der Wölbung sind: Franciskus in der Glorie, Antonius, Katharina, Bernardino, Rosa von Viterbo und Ludwig.[10]

Durch diese Arbeiten des Jahres 1452 weht noch der religiös kindliche Geist, den Benozzo von seinem Meister bekommen, und etliche dieser Compositionen — wie das schöne Bild der Geburt des Franciskus, die reiche Anordnung des Todtenrituals und der Hader mit Bernardone — sind hohen Lobes würdig, andere, z. B. der Traum des Franciskus und die Austreibung der Dämonen, erinnern an Giotto's Vorgang. Die Verehrung für den Patriarchen der florentinischen Kunst spricht sich denn auch darin aus, dass er ihn als den „Eckstein und das Licht der Maler" neben Dante und Petrarca im Bildniss verherrlicht. Die Ausführung ist hastiger,

---

[8] Diese Porträts, wie auch mehr oder weniger die Fresken selbst sind von dem sogenannten Restaurator Caiatoli i. J. 1858 übermalt.

[9] Die Studie dazu besitzt die Handzeichnungssammlung des Britischen Museums.

[10] Unter jedem Fresko befindet sich die Erklärung des Gegenstandes. Auf den vertikalen Rollen, welche die in den Pilastern angebrachten Engel halten, liest man, rechts: „In nomine sanctissimae Trinitatis hāc cāpellam pinxit BENOTIVS FLORENTINVS sub annis domini millesimo quadringentesimo quinquagesimo secundo. Qualis sit pictor prefatus īspice lector." — Und links: „Ad laudem omipotentis dei beatissim .. hoc opus fecit fieri Frater Jacobus de Montefalcone ord. minorum".

die Motive schon realistischer als auf den Bildern in S. Fortunato; eine der Darstellungen (Maria, wie sie die Donnerkeile des Ewigen in ihrem Kleide auffängt) fällt durch harte Färbung und strähnige Umrisse, eckige Gewandfalten und die Grobheit der Vorstellung und Formgabe auf, die später häufiger werden. Es ist interessant, wahrzunehmen, wie durch diesen Freskencyklus und das Bild des Portales in S. Fortunato Angelico's Weise, wenn auch abgeblasst, nach Umbrien verpflanzt wird; denn hier haben wir den Ausgangspunkt der Reihe von Kunstleistungen, welche uns Namen wie Pietro Antonio und Alunno von Foligno, die Boccati von Camerino und Matteo von Gualdo nahe bringen. — Ausser dem Chor schmückte Benozzo nun auch die Hieronymus-Kapelle in S. Francesco und zwar mit einem Fresko, welches ein Altarbild auf seinem Altar und ein Krucifix darüber darstellt; dann an der Decke die 4 Evangelisten, an den Pilastern Scenen aus dem Leben des Sebastian und Heiligenfiguren in der Thürwölbung.

S. Francesco. Montefalco. Zu den Seiten der thronenden Jungfrau mit dem Kinde, welche von Johannes dem Täufer, Hieronymus und zwei anderen Heiligen begleitet und von einem Aufsatz mit der Erscheinung Gottvaters zwischen den 4 Kirchendoktoren überhöht wird, sind 2 Scenen aus der Hieronymus-Legende angebracht; eine davon stellt den Heiligen dar, wie er dem Löwen den Dorn aus dem Fusse zieht. Auf der Staffel sieht man 5 Bilder zu den Legenden der dargestellten Heiligen; an der Oberleiste die Inschrift: „OPVS BENOTII DE FLORENTIA"; tiefer unten seitwärts: „Constructa et depicta est hēc cappella ad honorem gloriosi Hieronymi M · CCCCLII · D · I° Nov." — Ueber der Madonna der gekreuzigte Heiland, zu jeder Seite am Fuss 4 Engel und ein knieender Mönch. — Die Pilaster enthalten das Martyrium Sebastians und Episoden aus seinem Leben; unter den Heiligen in der Bogenwölbung bemerken wir Katharina und Bernardino, am Schlussstein Gottvater.[11]

In dem plumpen Typus, der falschen Anatomie und Proportion seiner Christusfigur sowie in der hölzernen Maske des Kindes offenbart Benozzo noch verhältnissmässig unreifes Talent; er copirt die Evangelisten Angelico's in der Nikolauskapelle zu Rom und behält auch das Wasserfarben-System seines Lehrers

[11] Das Ganze ist hier und da schadhaft.

bei. Wenn nun auch diese Fresken in S. Francesco, von denen die in der Hieronymus-Kapelle ohne Zweifel die frühesten sind, sich durchweg als Gozzoli's Werk charakterisiren, so schliesst das doch nicht aus, dass der Maler schon so früh einen Gehilfen zur Seite hatte; als solcher steht Pietro Antonio in derselben Beziehung zu Benozzo wie dieser zu Fiesole. — Der Aufenthalt in Montefalco mag bis zum Jahre 1456 gedauert haben, wo Gozzoli für eine Kirche zu Perugia die Madonna mit Heiligen malte, welche jetzt in der Akademie dieser Stadt durch Nettigkeit und Sorgfalt der Behandlung auffällt und mit den Gemälden in S. Fortunato wetteifert:

Maria mit dem Kinde sitzt zwischen den knieenden Petrus, Johannes dem Täufer, Hieronymus und Paulus. Am Hintergrund die Signatur: „OPVS BENOTII DE FLORENTIA · M · CCCCLVI". Die Pilaster enthalten je 3 Heiligenfiguren; in der Predelle sieht man die Auferstehung und die Heiligen Thomas, Laurentius, Sebastian und Bernhard.[12] — Akad. Perugia.

Kurz nach dieser Arbeit siedelte sich der Maler in seiner Vaterstadt an.[13] Dass er sich dorthin wandte, muss wol aus dem um das Jahr 1457 bemerkbaren Mangel an künstlerischen Kräften in Florenz erklärt werden. Andrea del Castagno und Pesellino starben beide in diesem Jahr, Domenico Veniziano stand an der Neige des Lebens, Fra Filippo hatte sich nach Prato begeben. So mochten die Medici wirklich eine Weile in Verlegenheit sein, wem sie die Dekoration ihres Palastes anvertrauen sollten, und sie werden einen Mann von so viel Geschick und Phantasie wie den Schüler Angelico's willkommen geheissen haben, der nun den Wandschmuck ihrer Kapelle (jetzt die des Palazzo Riccardi) übernehmen konnte. Drei interessante Briefe Benozzo's an Piero de' Medici (vom 10. Juli, 11. und 23. September)[14] lehren, dass er im Laufe des Jahres 1459

[12] Nach Mariotti, Lettere pitt. p. 66 f., war das Bild im Auftrage des Benedetto Guidalotti, des Gründers vom Collegio Gerolimiano (genannt la sapienza nuova) zu Perugia gemalt.

[13] Sein Name erscheint im florentinischen Gildenregister, aber das Jahr 1423 ist falsch, da Benozzo erst 1424 geboren ist! s. Gualandi a. a. O. Ser. VI, 178.

[14] s. die Originale bei Gaye, Cart. I, 191 ff., deutsch bei Guhl, Künstlerbr. I, S. 42 ff.

seine Fresken schon tüchtig vorwärts gebracht hatte und dass die ganze Dekoration sich der Vollendung näherte. Anstatt Gegenstände aus den Legenden eines Schutzheiligen des Hauses zu wählen, trug man dem Maler die Darstellung des Zuges der heiligen drei Könige nach Bethlehem auf, und Benozzo behandelte das Sujet mit der ganzen Vorliebe für das Detail, wie sie sich auf den damaligen Bildern der heiligen Reise überall, namentlich an dem Schmuck der Hochzeitstruhen ausspricht. Er rollt uns wie auf einer Tapete die mannigfaltigen Erscheinungen einer prachtvollen Processions-Cavalcade in ununterbrochener Reihe an den Wänden entlang auf, unbekümmert um die bauliche Struktur, nur darauf bedacht, recht viel und vielerlei zu bringen. Die in kostbaren Staat gekleideten Könige werden auf ihrem Marsch von Reisigen und Pagen in üppigem Kostüm geleitet, und nebenbei sehen wir all die Kurzweil, die zum höfischen Leben des Mittelalters gehört: Waidwerk mit Jagdleoparden, von gekrönten Häuptern und Rittern getrieben, Alles in weiter Landschaft heiter und harmlos dahintrollend, ein buntes Durcheinander von Weltlust und Heilsbegehr, wie etwa die Poesie der Grals-Sage sie ausströmt. — Hier also entäussert sich Benozzo bereits des strengen religiösen Charakters, den seine frühern Produkte aufweisen, und ahmt die Realisten nach, welche sich der biblischen Stoffe nur bedienen, um sich in Kleiderluxus, Thiermalerei und Landschaftsdetail gütlich zu thun. Auch ist er gar nicht erfolglos in diesem neuen Bestreben. Seine Riccardi-Fresken athmen anmuthenden Geist und frisches Leben, und der Stil, den er sich so plötzlich und so geschickt aneignet, hat viel mit demjenigen gemein, der uns, wenn auch in geringerem Maasstabe, auf den gemalten Truhen der Torrigiani-Gallerie begegnete, die auf den ersten Blick frappante Aehnlichkeit mit Benozzo haben.[15] Stellt man jedoch zwischen ihnen und den Riccardi-Fresken genauere Vergleichung an, so erkennt man, dass die letzteren, wenn auch sorgfältig ausgeführt, doch nicht mit demselben Bewusstsein der Herrschaft über die Form gezeichnet sind. Die alten Schwächen Benozzo's in der

Cap. Riccardi. Florenz.

[15] Vgl. über die „Cassoni" im Cap. über die Peselli S. 100.

Wiedergabe der äussern Gliedmaassen und Gelenkpartien sind so merklich wie zuvor, und der an sich so reizvolle Festzug nach Bethlehem kann nicht als Erzeugniss eines originalen Genius gelten, sondern als der in vergrösserten Verhältnissen wiedergegebene gefällige Ausdruck eines Stils, welcher den Werken Anderer abgelauscht ist. Aus den beiden Vortragsweisen, wie sie sich nach einander in Montefalco und Florenz darstellen, lässt sich Benozzo's künstlerischer Gehalt und der Rang bemessen, auf welchen ihm sein künstlerisches Wesen Anspruch gab.[16] — Das Sanktuarium oder die Tribuna der Kapelle ist mit mannigfaltig bewegten Engelchören in einer Landschaft geschmückt, und diese theils fliegenden, theils knienden oder Blumen pflückenden Figuren drücken die Idee des himmlischen Paradieses, in welchem die seligen Schaaren die Gärtner sind, in recht poetischer Weise aus.[17] Das ehemals am Altar daselbst befindliche Bild ist verschwunden;[18] das einzige derartige Stück in Florenz besteht in einer Predelle (jetzt in den Uffizien);[19] aber ein Urtheil über die damalige Leistungskraft Benozzo's in der Tafelmalerei ermöglicht eine treffliche Arbeit in der Nat.-Gall. zu London, welche für die Compagnia di S. Marco 1461 mit der ausdrücklichen Bestimmung gemalt war, dass die thronende Jungfrau in Gestalt und Ornamentik dem Bilde Angelico's am Hochaltar des Klosters entsprechen sollte, zu dem die Brüderschaft gehörte:[20]

Cap. Riccardi.

Uffizien. Florenz.

Hinter dem Thron, auf welchem die Jungfrau mit dem Kinde sitzt, sind oberhalb der Wand, welche das Bild abschliesst, 5 Engel mit ausgebreiteten Flügeln angebracht; neben Maria stehen Johannes der Täufer und Zenobius, Petrus und Dominikus; vorn knieen Hiero-

Nat.-Gall. London.

---

[16] Sehr lobenswerth ist an der Dekoration im Palast Riccardi die Harmonie zwischen der Malerei und dem herrlichen Skulptur- und Goldschmuck der Decke.

[17] Dieses Stück gehört leider zu den schadhaftesten Partien des Gebäudes und ist am meisten ausgebessert.

[18] Man hat es in der Münchener Gallerie zu finden geglaubt, doch mit Unrecht (s. Schorn's Vasari II, 2, S 67). Vielleicht ist es in der Privatsammlung des Königs von Baiern zu suchen.

[19] Diese Predelle, früher in S. Croce, ist N. 1302 der Uffizien (Holz, kleines Format) und stellt dar: die Auferstehung (d. h. Christus zwischen Johannes und Magdalena), die Verlobung der heiligen Katharina zwischen Antonius und einem Benediktiner.

[20] Das betreffende Dokument ist abgedruckt in „Alcuni doc. artist". (Nozze Farinola-Vai) p. 12 f. Benozzo erhielt 300 Lire (piccoli) für seine Arbeit.

nymus und Franciskus, sämmtlich mit Namensinschrift versehen. Auf den Stufen des Thrones zwei kleine Vögel.[21]

Aus Florenz wanderte Benozzo Gozzoli im Jahre 1463—64 nach S. Gimignano, wo er eine Reihe Arbeiten unter Anweis Domenico Strambi's in Angriff nahm, des Patrones, der wegen seines langen Aufenthalts in der französischen Hauptstadt den Beinamen „Parisinus" erhalten hatte.

S Agostino. S. Gimignano. Ueber dem Altar des heil. Sebastian in der Kirche S. Agostino malte er den Märtyrer aufrecht auf einem Piedestal stehend im Gebet, wie er mit seinem langen, von Engeln emporgehaltenen Mantel eine Menge Volks in Obhut nimmt. Zu den Seiten sieht man Maria, welche ihre Brust entblösst, und Christus, der seine Lanzenwunde zeigt, beide Gnade flehend vom Allmächtigen; die Blitze, die derselbe von oben herabschleudert, fängt Sebastian in seinem Gewande auf.[22]

Dieser vom Maler in der Vortragsweise eines früheren Freskobildes in Montefalco dargestellte triviale Gegenstand sollte ohne Zweifel die fürbittende Hilfe verherrlichen, welche der Titularheilige dem Orte während der Pest i. J. 1464 geleistet. Das Votivbild wurde in diesem Jahre noch fertig und diente später zahlreichen umbrischen Malern als Muster seiner Gattung. Der darunter angebrachte Krucifixus mit 4 anbetenden Heiligen und 12 Medaillons an jeder Seite war besondere Stiftung des Domenico Strambi, welcher vorn in kleiner Figur kniet.[23] — Noch im Laufe desselben Jahres begonnen und im darauffolgenden beendet wurde der dreifache Bildergürtel mit Darstellungen aus der Legende Augustin's, welcher rings um die Innenwände des Chores läuft:

---

[21] Nat.-Gall. N. 283. Temp. auf Holz. H. 5 F. 2½, br. 5 F. 7½. Es kam aus der Brüderschaft von S. Marco zu Richa's Zeit (s. Chiese fior. V, 335) in das Spedale del Melani oder de' Pellegrini in Florenz und von dort in den Besitz der Familie Riccardi. — Ein zweites Bild in der Nat.-Gall. zu London: „Raub der Helena" (N. 591, Holz. H. 1' 7½", br. 2', ehemals im Besitz des Marchese Albergotti zu Arezzo, dann in der Samml. Lombardi-Baldi) wird für das Bruchstück eines gemalten Cassettone angesehen und hat einige Charakterzüge von Benozzo's Manier; es ist jedenfalls von einem Maler, der aus der Schule Fiesole's hervorgegangen war. Einige Reparaturen machen sich daran bemerklich.

[22] Auf dem Piedestal Sebastians und unter seinen Füssen liest man die Aufschrift: „Anno domini Milesimo quattrigentesimo LXIIII. XXVIII Julii fuit hoc opus expletum, dieque sequenti hoc in altari extitit primitus celebratum MCCCCLXIIII".

[23] Mit der Inschrift: F. D. M. P. d. h. „Frater Dominicus Magister Parisiensis".

S. Agost. S. Gimignano.

Die Gegenstände, von der untersten Abtheilung links nach der Lünette rechts hin zählend, enthalten: 1. den Eintritt Augustins in die Grammatikschule zu Tagaste; links wird der Knabe von seinen Aeltern Patrizio und Monica dem Lehrer überbracht; rechts sieht man ein Kind auf dem Rücken eines Sklaven, welches auf den entblössten Hintertheil Schläge bekommt, während der Schulmeister auf Augustin als ein Muster des Fleisses deutet; 2. Aufnahme Augustin's in die Universität zu Karthago,[24] 3. Monica für ihren scheidenden Sohn betend, 4. Reise des Heiligen, 5. Ankunft desselben,[25] 6. Augustin in Rom lehrend, ein schönes Bild, reich an Porträtfiguren,[26] 7. Abreise des Heiligen aus Rom,[27] 8. Begegnung Augustins mit Ambrosius in Mailand (im mittleren Vordergrund nimmt ein Diener dem Heiligen den Sporn ab, während ein zweiter sein Pferd hält); rechts Begrüssung der beiden Männer, dazwischen Augustin vor Theodosius knieend, 9. Augustin hört die Predigt des Ambrosius [stark beschädigt]; Monica bittet diesen, ihren Sohn zu bekehren, der darauf mit Ambrosius redet, 10. Augustin liest die Briefe des Paulus, 11. seine Taufe durch Ambrosius,[28] 12. Augustin besucht die Einsiedler auf Monte Pisano, erläutert die Regeln seines Ordens und erblickt die Erscheinung Christi am Gestade (gut erhalten), 13. Tod der heil. Monica: im Vordergrund zwei Mönche, von denen der eine mit „F. D. M. PARIS." als Strambi bezeichnet ist, — eine schöne Composition; rechts ein nacktes Kind, das vor einem Hunde flieht, 14. S. Augustin und seine Congregation (untere Ecke rechts zerstört), 15. Triumph des A. über Fortunatus (sehr beschädigt), 16. A. in Ekstase vor Hieronymus, 17. Tod Augustin's. — An den Vorderseiten der Pilaster sieht man übereinander folgende Darstellungen; rechts: 1. Tobias mit dem Fisch, 2. Tobias mit dem Engel, 3. S. Fina; links: 1. Martyrium des Sebastian, 2. S. Sebastian, 3. S. Monica. An der Innenseite der Pilaster, rechts: die Heil. Nikolaus von Tolentino und von Bari, Elias; links: S. Bartolus, Geminian und Johannes den Täufer, nebst einem kleinen Bilde (Martyrium des Bartolus) auf einem Fries unterhalb. Die Eingangswölbung enthält Christus zwischen den Aposteln.

Die meisten der 17 Hauptdarstellungen dieses Cyklus haben gelitten und ihr innerer Werth ist sehr ungleich. Zu den hervorragendsten gehört das Bild, welches den heiligen Augustin als Lehrer der Rhetorik in der von zahlreichem Auditorium besuchten

[24] Hier sind nur 3—4 Figuren rechts erhalten.

[25] Das Fresko N. 3 ist theils zerstört, theils übermalt, N. 4 gänzlich übermalt, von N. 5 die untere Hälfte zerstört.

[26] In Farbendruck publicirt v. der Arundel-Society. Vorn sitzt ein Hündchen.

[27] Am oberen Theile dieser Composition zwei Engel, die eine Rolle mit der versificirten Inschrift tragen: „Eloquii sacri doctor Parisinus et ingens Gemignaniaci fama decusque soli, Hoc proprio sumptu Dominicus ille sacellum Insignem jussit pingere Benotium MCCCCLXV".

[28] Theilweis zerstört. Auf einer Vase im Bilde die Inschrift: „adi primo daprile Mille CCCCLXIIII".

Aula in Rom vorführt; dann die Composition des Todes der Monica; das beste jedoch ist die Darstellung des Augustin auf der Bahre. Hier beherrscht Benozzo eine Masse Volks durch treffliche Gruppirung und gibt einigen seiner Vordergrundfiguren ein Gepräge, das zugleich an Fiesole und Fra Filippo erinnert. Darin liegt überhaupt das Charakteristische der ganzen Bilderfolge, dass der Zug von Lippi's Weise, der sich in Statur und Bau der Figuren offenbart, mit einem Hauch von Angelico's religiöser Empfindung vermischt auftritt, ohne dass es freilich Benozzo einem derselben gleich thun kann. Doch darf man dabei billigerweise nicht ausser Acht lassen, dass sich unter seinen Gehilfen bei der ausgedehnten Arbeit Giusto d'Andrea befand, ein Florentiner, der erst bei Neri di Bicci und dann bei Fra Filippo gedient hatte,[29] und aus dessen eigenen Aufzeichnungen hervorgeht, dass er während seiner Beschäftigung unter Benozzo, „dem ausgezeichneten Meister der Wandmalerei", alle die Heiligen an den Fensterleisten des Chores zu S. Agostino sowie die 4 Apostel an der Eingangswölbung gemalt hat.[30] Die Zerstörung der ersteren nimmt uns die Handhabe, um Giusto's künstlerische Fähigkeit zu beurtheilen, aber die untersten Apostelmedaillons in der Portalwölbung sind wahrscheinlich diejenigen, von denen sein Tagebuch redet; wenigstens stehen sie weit tiefer als Durchschnittsleistungen Benozzo's. Die nämliche Handweise findet sich auch an den Engeln wieder, die auf dem 7. Bilde der Augustinuslegende die Schriftrolle halten. Es sind plumpe rundköpfige Figuren mit derben Umrissen und gebrochenen Gewandfalten, sodass sie wie Karikaturen nach Fra Filippo aussehen. Giusto blieb drei Jahre in Benozzo's Gemeinschaft und hatte wol auch Antheil an dem Gemälde des Sebastians-Altars.[31]

---

[29] s. das Tagebuch Neri's di Bicci, Comment. zu Vasari II, 258. Bei Neri war Giusto in den Jahren 1458—59, bei Filippo 1460.

[30] Vgl. das Tagebuch bei Gaye, Cart. I, 212 f.

[31] Ein Beispiel von der Stilmischung, die ein Künstler zuwege bringen konnte, der aus der Schule des Neri di Bicci in die des Fra Filippo und Anderer übergegangen war, bietet das mit Filippo's Namen geehrte Bild der Gall. Esterhazy in Wien. Es stellt eine lebensgrosse Madonna mit dem Kinde thronend zwischen Antonius Abbas und Laurentius dar, am Fusse die Halbfigur eines Mönches im Gebet. In diesem überdiess durch Firnisse entstellten Bilde sieht man die

Nach Vollendung der Fresken für Domenico Strambi in S. Agostino ging Benozzo an die Dekoration der Wand zwischen den beiden Portalen in der Pieve zu S. Gimignano, wo er wieder den heil. Sebastian zu verherrlichen hatte:

Der colossale Sebastian steht auf einem Piedestal, umgeben von Henkern, welche Pfeile auf ihn abschiessen, während 2 Engel eine Krone über ihn halten.[32] Oben erscheinen Christus und Maria, Halbfiguren, in der Glorie von Seraphim und Cherubim. Unterhalb sieht man den gekreuzigten Christus und Heiligengestalten; dergleichen auch auf dem gemalten Rahmenstreifen. Am Pilaster links von diesen Fresken sind angebracht, vorn: Bernhard und Augustin, an den Seiten, Antonius; gegenüber in gleicher Vertheilung: Bernhardin, Hieronymus und Maria. Auch an der Stirn des Pilasters am Portal, links von dem Bilde des Martyriums befindet sich eine Heiligen-Figur. S. Gimignano. Pieve

Stil und Behandlungsweise dieser Sachen ist entschieden schlechter als alles, was er sonst an diesem Orte gemalt hatte. In gleicher Hast und Leichtfertigkeit hat Gozzoli, jedenfalls unter ausgibiger Hilfe des schwachen Giusto, den Krucifixus mit Heiligen an die Wand geworfen, der im Hofe des Klosters Monte Oliveto M. Oliveto. vor der Stadt zu sehen ist und sich wie die Karikatur des früheren gleichartigen Bildes in Montefalco ausnimmt.[33] Mehr Arbeit und Gewissenhaftigkeit widmete er i. J. 1466 den zwei Madonnenbildern und der Darstellung von Katharina's Verlobung, die in S. Gimignano (für S. Maria Magdalena und für S. Andrea) und in Terni (für S. Francesco) gemalt wurden. Sie sind alle mit seinem Namen bezeichnet und gehören zu den besten Leistungen jener Jahre:

Die Madonna von S. M. Maddalena (jetzt im Chor der Pieve) S. Gimignano. thront mit dem Kinde zwischen den knieenden Heiligen Magdalena, Johannes dem Täufer (links), Martha und Augustin (rechts) und hat die Inschrift: „OPVS BENOTII DE FLORENTIA MCCCCLXVI". — Die Madonna von S. Andrea (unweit der Stadt) thront mit dem Kinde

Hand eines untergeordneten Malers, der in Filippo's Atelier gewesen war und von dort seine schlecht imitirten Typen entlehnt hatte.

[32] Hier die Inschr.: „Ad laudem gloriosissimi athleti Sancti Sebastiani hoc opus constructum fuit die XVII Ianuarii M · CCCCLXV · BENOTIVS FLORENTINVS pinxit". Vas. IV, 189.

[33] Am Querbalken des Kreuzes 4 Engel, seitwärts stehend Maria und Johannes, Hieronymus in Pönitenz unten auf den Knieen, sämmtlich lebensgross.

S. Gimign. in der Hut von Engeln, welche Blumenkörbchen halten, umgeben von den knieenden Andreas und Prosper; Inschrift: „OPVS BENOTII DE FLORENTIA DIE XXVIII AVGVSTI MCCCCLXVI"; weiter unten liest man: „Hoc opus fecit fieri venerabilis sacerdos dñs Hieronymus Nicolai de Sčo Gem . . . . Rect . . dicte ecclesie". In der Staffel ist die Auferstehung zwischen Hieronymus und Guglielmus dargestellt. — Zu Terni. Terni (in S. Francesco, Kapelle der Familie Rustici) die Verlobung der Katharina, über welcher 2 Engel einen Teppich-Baldachin halten. Zu den Seiten der Hauptgruppe: links die Heiligen Bartholomäus und Lucia knieend, rechts Franciskus; oberhalb der Ewige und 3 Engel. Inschrift: „OPVS BENOTII DE FLORENTIA MCCCCLXVI".

Der vielbeschäftigte Meister beschränkte sich nicht auf die unmittelbare Nachbarschaft von S. Gimignano, sondern übernahm ferner auch die Ausschmückung der Kapelle der Giustiziati am Kopf der Brücke dell' Agliena im Bezirk von Certaldo. Dieses kleine Gebäude weist ein ziemlich schadhaft gewordenes Tabernakel mit der Kreuzabnahme innen, der Kreuzigung und dem Martyrium des Sebastian aussen sowie etliche andere Scenen und Figuren von Benozzo auf,[34] bei welchen wieder Giusto d'Andrea zur Hand gegangen ist. Auch will es scheinen, als sei diesem Gehilfen der Hauptantheil an den Malereien im Tabernakel zu S. Chiara Castel fior. in Castel fiorentino überlassen gewesen, wovon die Madonna mit dem Kinde, eine Anzahl Heiliger und Scenen aus dem Leben der Maria ein massenhaftes, aber stark entstelltes Conglomerat bilden.[35]

---

[34] Die Kreuzabnahme besteht aus 11 Figuren. Die Seitentheile des Tabernakels enthalten: rechts Antonius Abbas, Jakobus den älteren, links Johannes den Täufer und einen vierten Heiligen. In der Wölbung: Gottvater mit den Evangelisten, an der Bogenfaçade die Verkündigung. — Die Herausgeber des Vasari (IV, 192) citiren die Stelle von Giusto d' Andrea's Tagebuch, welche besagt, dass er mit Benozzo am Tabernakel der Giustiziati gearbeitet habe, und beziehen diese Aeusserung auf eine Pietà im Pretorio zu Certaldo, Stanza del Giudizio Criminale (welche wir bereits als ein Werk im Stile des Pietro di Francesco bezeichnet haben. S. 261). Jene Deutung muss auf Irrthum beruhen. Denn unser Tabernakel ist eine öffentliche Stiftung, trägt das Wappen der florentinischen Republik und der Ort heisst noch heute „Cappella de' Giustiziati".

[35] Madonna und Kind sind von Paulus und anderen theils stehenden, theils knieenden Heiligen umgeben. Die untere Hälfte des Fresko's ist zerstört. In der Wölbung sind Evangelisten und Kirchenväter angebracht. Die Compositionen sind Benozzo's. Aber an einem der Pilaster findet sich eine Mönchsfigur mit dem Herzen in der Hand, welche ganz nach der Manier Neri's di Bicci aussieht; und denselben Charakter hat der Heilige am gegenüberliegenden Pilaster. Beide sind in scharf markirten und grell



Noah's Weinlese. Freskobild des Benozzo Gozzoli im Campo santo zu Pisa.

Benozzo hatte sich unterm Jahre 1465 in's Gildenregister der Speziali von Florenz aufnehmen lassen, blieb jedoch bis 1467 in S. Gimignano. In letztgenanntem Jahre unterzog er sich der Reparatur von Lippo Memmi's Fresken im Palazzo del Podestà daselbst,[36] und dass er sich wenigstens bis in den Sommer 1467 dabei aufgehalten hat, geht aus einem merkwürdigen Briefe hervor, den er an Lorenzo de' Medici richtete, und worin er nichts Geringeres in Anspruch nahm als dessen Beistand für Giovanni di Mugello, einen Bruder seines Giusto, der angeklagt war, aus den Zellen der Mönche in Certaldo ein Paar Bettlaken entwendet zu haben, ein Skandal, der den wackern Fürsprecher tief kränkte.[37]

Bei weitem die grössten und belangreichsten Malereien Benozzo's sind diejenigen, welche er jetzt in Pisa in Angriff nahm, wo wir ihn bereits im Januar 1470 (pisaner Stils 69) nach neunmonatlicher Arbeit mit der Illustration zur Geschichte Noahs und seiner Familie im Campo Santo fertig finden.[38]

Campo Santo. Pisa.

Er begann mit dem anmuthigen Bilde der Weinlese. Unter luftiger Veranda, durch die man in weite hübsch angebaute Landschaft blickt, die nach vorn mit italienischer Gartenvegetation, Orangen, Cypressen, Canna und Palmen gesäumt ist, sind Winzer auf Leitern beschäftigt, die Trauben zu pflücken und den bereitstehenden Mägden herabzureichen, und diese schütten die Körbe in das grosse Fass aus, wo die Beeren von einem Manne mit nackten Beinen gestampft werden. Vorn steht der Patriarch, umgeben von mehreren kleinen Kindern, und im Mittelgrunde erscheint er nochmals mit den Seinigen, den Pokal in der Hand, um das edle Gewächs zu kosten. Rechts schliesst sich ein weitschichtiges Prachthaus mit Arkaden und Loggien an, vor welchem die Scene von Ham's Frevel spielt: der Sohn entblösst den trunkenen Vater, der schlummernd im Vordergrunde liegt, die beiden Brüder deuten auf ihn hin und etliche Frauen mit Kindern wenden sich theils entsetzt, theils mit verstohlener Neugier („vergognosa di Pisa") von dem unwürdigen Schauspiel ab.[39]

---

contrastirenden Farben gehalten, Züge, welche deutlich genug für die Betheiligung Giusto's an einem Werke sprechen, welches ohnehin in seiner Zusammenstellung die Schwäche Benozzo's blosslegt.

[36] Vgl. B. II, S. 274, Anm. 3.

[37] s. Gaye, Cart. I, 209.

[38] Vgl. die Dokumente bei Ciampi, Not. ined. 153 Der Auftrag war unterm 14. Mai 1469 Pis. St. gegeben, die Zahlung erfolgte am 17. Januar darauf, s. auch Förster, Beiträge, S. 131.

[39] Die ganze Figur Noahs ist neu gemalt. Der untere Theil der Gruppe um ihn durch Abfall des Bewurfs zerstört, auch andere Stücke an verschiedenen Stellen abgeblättert. Ein langer senkrechter Sprung in der Mitte des Bildes hat eine

Die Fortsetzung des Cyklus schliesst sich unterhalb der Bilder des Pietro di Puccio, westlich von der Cappella Ammanati mit den Darstellungen der Verfluchung des Ham und des babylonischen Thurmbaues an.[40] Höchst charakteristisch für Benozzo's Begabung ist, dass sein frühestes Gemälde im Campo Santo als Composition am anziehendsten, an Feinheit der Motive, Architektur- und Landschafts-Staffage den ersten Platz einnimmt. Er hat es durchweg mit mehr Sorgfalt und Grazie behandelt als die übrigen, indess auch hier bleibt er hinter strengeren Anforderungen zurück. Proportion der Gliedmaassen, Zeichnung der Extremitäten, ja der ganzen Struktur des menschlichen Körpers sind mangelhaft; ununterbrochene mechanische Umrisslinien geben den Eindruck des Hölzernen. Und der Steifheit und Kälte des Geberdenspiels, welche die Folge davon sind, entspricht naturgemäss eine durchgehende Schwäche des Ausdrucks; denn wenn seine conventionelle Vortragsweise nicht ausreichte, die Anatomie zu individuellem Leben zu gestalten, so konnte ihm auch nicht gelingen, wirkliche Leidenschaft im Physiognomischen auszusprechen. Sein Talent beschränkt sich auf Nachahmungsfähigkeiten, und da er Gelegenheit gehabt hatte, manches Meisterwerk der Kunst zu betrachten, ohne doch zu den innersten Quellen vorzudringen, aus denen die künstlerische Produktion seiner Zeitgenossen ihre Nahrung zog, begnügte er sich, bereits erreichte Resultate seinerseits sich anzueignen, und war zufrieden, wenn er darin annähernden Erfolg hatte. Nichts, was er macht, lässt sich auf tiefere Grundsätze als diesen Ehrgeiz des Anempfinders zurückführen. Er verkürzt seine Figuren, ohne sich über die Gesetze der Perspektive Skrupel zu machen; eilfertig und sorglos copirt er eben sein versteinertes Modell. Dieselbe Rücksichtslosigkeit gegen die wissenschaftlichen Grundlagen nimmt man an seinen Architekturen wahr. Er überladet sie mit Planflächen und Zierrath, bleibt aber dabei so incorrekt wie Masolino und Fiesole; was jedoch bei diesen Meistern noch naive Unkenntniss ist, wird bei ihm, der ganz andere Vor-

---

der mit Noah trinkenden Frauen lädirt. Am Kragen der Figur, welche mit beiden Händen auf den am Boden liegenden Noah deutet, liest man: „. . . VS BENOTII DE FLORENTIA MCCCCL . . .“

[40] Vgl. B. I, S. 329.

bilder studiren konnte, gewissenlos. Auch als Colorist ersetzt Benozzo die Mängel nicht, die seiner künstlerischen Produktionskraft in so wichtigen Richtungen anhaften. Seine Töne sind ziemlich derb und oft unharmonisch. Er verfährt in Wand- und Tafelmalerei sehr einfach: in den Fleischtheilen legt er die Schatten grau an, die Lichter mit einer warmen flüssigen Tinte und führt die Theile durch rothe Schraffirung zusammen; bei den Gewandpartien trägt er Lichter und Schatten mit satter pastoser Farbe auf allgemeinen Lokalton auf. Indem er so die Temperamethode auf die Wandmalerei übertrug, bringt er ein System zur Anwendung, dessen Nachtheile an der jetzigen Beschaffenheit der Campo-Santo-Fresken nur zu deutlich hervortreten: ganze Farbenmassen haben sich losgeschält, besonders in den Fleischtheilen, und die Schraffirung ist an vielen Stellen schwarz geworden. — Bei all diesen Unzulänglichkeiten jedoch hat Benozzo seine guten Tage und glückliche Einfälle, und die 21 alttestamentlichen Darstellungen des Campo Santo bieten so viel hübscher Episoden und schöner Einzelheiten, dass man den Maler gar gern fabuliren hört. Dass etliche Stücke darunter so äusserst schwach sind, wird mit auf Rechnung der Gehilfen zu setzen sein. Und wenn wir in Montefalco die Hand des Pietro Antonio, in S. Gimignano die des Giusto d' Andrea ertappten, so hat hier in Pisa Zanobi Macchiavelli sein kleines Licht leuchten lassen.[41]

Auf dem Bilde der Verfluchung Ham's ist die Hauptgruppe links, Noah und der frevelhafte Sohn, fast ganz zerstört, aber unter den harmlosen Genremotiven im wohlgepflegten Garten, welche den übrigen Raum des Fresko's einnehmen, erfreuen Grüppen wie das Mädchen mit dem Wasserkrug auf dem Kopfe und dem Knaben an der Hand, der in seinem kurzen Hemdchen wacker ausschreiten muss, um nicht zurückzubleiben, oder die in überschrittenem Profil gesehene Mutter, die das Kind auf dem Arme liebkost; Kinder und Hunde bringt Benozzo überhaupt gern an, zuweilen mit ziemlich starken Concessionen an die Natürlichkeit ihres Treibens. Der Gefühlsausdruck wird jedoch auch hier durch Vernachlässigung der intimeren Züge geschädigt.[42] Campo Santo.

[41] Am auffälligsten u. a. in dem Fresko „Abraham und Loth in Aegypten", wo sich zwei Krieger an den Haaren packen.

[42] Das Himmelblau ist durchweg übermalt.

Campo Santo. Pisa. Der sodann folgende Bau des babylonischen Thurmes, bei welchem Benozzo links und rechts Massen von Zuschauern angebracht hat, gibt Gelegenheit zur Detailschilderung des Baugewerkes. Von links schreitet Nimrod mit zahlreichem distinguirten Gefolge herbei, unter welchem man nebeneinander die Porträtgestalten des Cosmo de' Medici, des Lorenzo „il Gottoso", des jungen Lorenzino und des Polizian bemerkt; auch ein Zwerg fehlt nicht. Den Mittelgrund füllen Werkleute vor und am Gerüst, rechts sieht man vor den Mauern der Stadt Leute verschiedenen Alters, theils mit bedenklichen Mienen. Am Himmel erscheint in runder Glorie mit Cherubim der Allmächtige, um das Werk zu Schanden zu machen.

Oberhalb der Cappella Ammanati, einem der Thore des Campo Santo gegenüber befindet sich das mit ungewöhnlicher Breite behandelte Fresko der Anbetung der Könige. Die königlichen Waller sind zu Ross mit reichem Gefolge durch gebirgiges Land dahergekommen, der älteste und der zweite knieen bereits vor dem Kinde, das im Schooss der Mutter sitzend ein Weihgeschenk hält und den Spender segnet. Dahinter Joseph und die Hütte mit Engeln. In der dichten Schaar der Begleiter des königlichen Zuges sieht man am Schluss hinten links Benozzo selbst zu Pferde.[43] — Darunter befindet sich die Verkündigung, noch tiefer zwei Engel, welche auf das Mysterium hindeuten.

Geht man sodann an der Wand nach der Ostseite entlang, so reihen sich die weiteren Historien Benozzo's in langen Doppelstreifen folgendermaassen aneinander:

Campo Santo. N. 5. (oben) Abraham und die Baalspriester: inmitten der Tempel des Götzen, links seine Verehrer, rechts der Patriarch und über ihm Jehovah in der Glorie.[44] — N. 6. (unten): Abraham und Loth in Aegypten. Links auf munteren Zeltern der Patriarch, von seinen Weibern gefolgt, eine Gruppe voll anmuthiger Züge und trefflicher Pferdestudien, rechts Abraham im Gebet, Hirtenleben und Streit der Diener. — N. 7. (oben): Abraham's Sieg; in der Mitte die gefangenen Könige, rechts und links lebhaftes Kampfgetümmel mittelalterlicher Krieger; besonders schön zwei Reiter im Gefecht; an den Gefallenen nimmt man wenig Kunst der Verkürzung wahr.[45] — N. 8. (unten): Abraham und Hagar. Links Berathung über das Schicksal der Magd, die in anmuthvoll züchtiger Haltung erscheint, weiterhin ihre Geisselung durch Sarah, eine höchst plumpe Scene von karikirtem Ausdruck, dann

---

[43] Er trägt blaues Gewand und die florentinische Kappe und blickt nach der Madonna, deren blaues Kleid neugemalt ist, während Kopf, Hals und Brust zerstört sind.

[44] Nicht so schadhaft wie die meisten anderen Fresken.

[45] Das Bild hat nicht sehr stark gelitten.

ihre Flucht vor Ismaels Geburt und im Hintergrund die Erscheinung des Engels bei ihr (welcher eine Reminiscenz aus Darstellungen Angelico's ist). In der Mitte die Begrüssung der Engel durch Abraham (diese Engelgestalten haben nichts mit Angelico gemein;[46] der Kopf Abraham's sehr schön). Rechts endlich Bewirthung der Engel und ihre Verheissung; im Zelte dahinter die lachende Sarah. — N. 9. (oben): Zerstörung von Sodom und Flucht Loths mit seiner Familie. Links der Feuerregen von Engeln auf die Stadt geworfen, deren Strassen von erschlagenen und mit dem Tode ringenden Sündern wimmeln; rechts Abzug Loths mit seinen Töchtern und das zurückblickende erstarrende Weib. In den Gruppen der Sodomiten zeigt sich die Ungleichheit von Benozzo's Geschick und Erfindung sehr grell: ein Knäuel nackter Figuren links fallen durch ihre lahme Bewegung und hölzerne Formgebung auf, während die blitzschleudernden Engel darüber weit lebendiger und energischer gebildet sind; einer besonders, welcher die Feuerflocken mit erhobenen Händen herabschleudert, im Typus dem Angelico abgelauscht, ist sehr markig. In Loth's Weib zeigt sich Anlehnung an classische Skulptur, die anderen Figuren der Gruppe sind gut, nur Loth selbst ist ein plebejischer Typus und utrirt.[47] N. 10. (unten) Opfer Isaaks: links Abraham in und vor dem Zelte mit den Seinigen, Berathung über Ismael und Isaak, die sich raufen; dahinter Weggang Hagars mit ihrem Sohn in die Wüste; in der Mitte Zurüstung zum Opfer; rechts Abraham mit Isaak den Berg hinansteigend, auf dessen Höhe das Opfer vor sich geht; darunter Abraham und Isaak beim Mahl mit den Knechten. (Die Ausführung ist roh.) — N. 11. (oben) Heimholung Rebekka's: links Aussendung Elieser's zur Brautwerbung für Isaak; Mitte: Begegnung desselben mit Rebekka am Brunnen; rechts Hochzeitsfest. (Eins der bestcomponirten Bilder des Cyklus; am anziehendsten die Gruppe am Brunnen, nur haben einige Figuren etwas zu Schwerfälliges; das Gelungenste sind, wie gewöhnlich, die Scenen des Hintergrundes.) — N. 12 (unten): Geburt des Esau und Jakob. Links die Wochenstube, ein pompöses überladenes Zimmer mit dem Bett der Mutter, davor die Abwartung der beiden ungleichen Zwillinge. In der Mitte, vor einem prachtvollen triumphbogenartigen Thore Verkauf des Erstgeburtsrechts für das Linsengericht; rechts Aussendung Esau's und weiterhin Segnung des Jakob.[48] — N. 13. (oben) Geschichte Jakobs: links Auszug Jakobs, im Hintergrunde sein Traum von der Himmelsleiter, weiterhin Begegnung Jakobs mit Rahel, Tanzreigen und Hochzeitsfest, zuäusserst rechts Kampf mit dem Engel. (Die Engel im Traumgesicht sehr anmuthig, Tänzer und Zuschauer in hübschen Gruppen.) — N. 14. (unten) Zusammentreffen und Versöhnung Esaus mit Jakob; Ansiedelung Jakobs

Campo Santo. Pisa.

[46] Die Köpfe sind zerstört.
[47] Das Fresko ist sehr gut erhalten.
[48] Das Bild, besonders die linke Hälfte, hat sehr gelitten, sodass ganze Partien zerstört sind.

vor Salem und Verhandlung mit den Kanaanitern wegen Rahel's Tochter Dina; links Mord der Männer in Salem. (Das Bild ist besonders reich an landschaftlicher Staffage, die Gruppe des Jakob mit Rahel und den Kindern zeichnet sich durch Schönheit aus, doch ist ein grosses Stück, die meisten Köpfe, zerstört. Ein Porträt Lorenzo's de' Medici unter den Söhnen Jakobs und den Sichemiten ist ganz verblasst.) — N. 15. (oben): Die Geschichte Josephs in 4 Hauptabtheilungen: links in der Halle die Brüder mit Joseph, welcher erzählt, vor dem Vater; sodann Anschlag der Brüder auf Joseph, die Cisterne, Verkauf, blutiger Rock, Ankunft Josephs in Aegypten, Versuchung der Potiphar, Gefangenschaft. (Die einzelnen Gruppen und Episoden sind hier, wie Rosini richtig bemerkt, durcheinandergeworfen; am geschicktesten die Scene, wie Jakob den Rock des Joseph wiedererkennt.) — N. 16. (unten) Joseph in Aegypten: Traumdeutung und Rathschlag vor Pharao, Erhöhung Josephs, Getreidekauf der Brüder, Wiedererkennungsscene.[49] Das Ganze, in drei Haupttheile mit einheitlicher systematischer Palastarchitektur gegliedert, bekommt noch ein Nebeninteresse durch das Elogium des Malers, das auf einer von zwei Engeln gehaltenen Tafel über der Halle steht, welche den Mittelraum einnimmt.[50]

Der Rest des Cyklus, von welchem zwei Bilder (Vernichtung von Dathan und Abiram und der Tod Aarons) zerstört sind, behandelt Leben und Thaten des Moses:

Campo Santo. Pisa.

N. 17. Erziehung des Moses an Pharao's Hofe; links nimmt das Kind dem König die Krone ab, dann bekundet es seine Wunderkraft am Feuerbecken, und die rechte Seite zeigt den Moses als Mann, wie er den Stab in einen Drachen verwandelt.[51] — N. 18. Pharao mit seinem Heer im rothen Meere ertrinkend, rechts das jüdische Volk, Männer und Weiber getrennt, am Ufer zuschauend und betend.[52] — N. 19. Moses verkündigt den Aeltesten des Volkes das Gesetz

[49] Die Vordergrundpartien fast durchaus neu.

[50] „Quid spectas volucres, pisces et monstra ferarum,
Et virides silvas aethereasque domos?
Et pueros, juvenes, matres canosque parentes,
Queis semper vivum spirat in ore decus?
Non haec tam variis finxit simulacra figuris
Natura, ingenio foetibus apta suo:
Est opus artificis: pinxit viva ora Benoxus.
O superi, vivos fundite in ora sonos."

s. Vasari IV, 187. Diese Inschrift, an dem Fresko gerade über der Grabstätte und dem Denkmal, das die Pisaner dem Künstler i. J. 1478 widmeten, ist gemeint, wenn Vasari sagt, sie sei „nel mezzo dell' opera" d. h. im Mittelpunkte des von ihm vollendeten Werkes angebracht.

[51] Das Fresko hat einige Retouchen erfahren.

[52] Der ganze untere Theil ist abgefallen, sodass man die rothe Anlagezeichnung auf der ersten Schicht des Fresko's sieht.

Gottes und empfängt die Tafeln auf dem Sinai, dann Absteckung der Stiftshütte, Abfall des Volkes, Anbetung des goldenen Kalbes mit Musik und Reigentanz, Rückkehr des erzürnten Moses.[53] — N. 20. Vertheilung der Stäbe an die Stämme, Niederlegung derselben an der Bundeslade, blühender Stab Aarons, die eherne Schlange.[54] (Diese beiden Fresken bieten manche Reminiscenz der Compositionen Cosimo Rosselli's in der sixtinischen Kapelle.) — N. 21. Fall Jericho's, Kampf zwischen David und Goliath.[55] (Eine Composition von grosser Mannigfaltigkeit der Motive, aber die Figuren meist ungeheuerlich in Verhältnissen und Bewegungen.) — N. 22. Die Königin von Saba huldigt dem Salomo. (Eine reiche, jedoch grösstentheils zerstörte Composition; erhalten ist der obere Theil einer Masse Volks, Männer, Weiber und Kinder zur Rechten.)[56] —

Sechzehn Jahre brauchte Benozzo, um diesen gewaltigen Freskencyklus zu vollenden; die Zahlung für das letzte Bild (Königin von Saba bei Salomo) erhielt er am 11. Mai 1485.[57] Fünf Jahre vorher füllte der Maler die Rubriken der Steuerliste aus, welche im florentiner Archiv bewahrt ist.[58] Sie lehrt uns, dass Benozzo ausser Hausbesitz und Grund und Boden in Florenz auch in Pisa ein Haus in der Via S. Maria besass, worin er mit seinem Weibe Mona Lena und 7 Kindern und auch sein Bruder Domenico mit starker Familie wohnte. Von seinem unermüdlichen Fleisse zeugt die stattliche Zahl noch vorhandener Bilder, die während des Aufenthalts in Pisa nebenher gemalt waren. Unter ihnen finden wir:

---

[53] Das Fresko ist schlecht erhalten, viele Stücke fast ganz zerstört.

[54] Sehr schadhaft.

[55] Grosse Stücke zerstört, der mittlere Theil sehr fleckig.

[56] Von diesem Bilde befindet sich eine alte Zeichnung (Copie, nicht Skizze zum Gemälde) in der Akademie in Pisa. Am Original im Campo Santo ist vom unteren Theile der Gruppe rechts der Bewurf abgefallen, sodass die Anlagezeichnung auf dem rauhen Untergrund bloss liegt. Dabei ist auffällig, dass, während man bei den meisten der Figuren die richtige Ergänzung in dem Lineament der Anlage erkennt, die Formen einer Kindergestalt, von der man auf dem fertigen Stücke nur den Kopf findet, sich auf dem Unterbewurf nicht fortsetzen. Die Zeichnung in der Akademie enthält nun aber die ganze Kinderfigur, woraus hervorgeht, dass sie keine Skizze zu dem Bilde, sondern eine Copie nach dem Fresko ist. Die Zeichnung könnte nun zwar diejenige sein, nach welcher die Anlage auf dem unteren Bewurfe corrigirt worden, doch ist das aus künstlerisch-technischen Gründen nicht wahrscheinlich. — Eine Anzahl Skizzen zu dieser Bilderreihe Benozzo's befanden sich vor einigen Jahren (und befinden sich vielleicht noch gegenwärtig) im Besitz von Don José Madrazo in Madrid, der sie in Pisa gekauft hatte; doch waren sie sämmtlich retouchirt.

[57] s. Förster, Beiträge 131.

[58] s. Gaye, Cart. I, 271.

Paris. Eine Glorie des Thomas Aquinas, für den Dom in Pisa geliefert, jetzt im Louvre,[59] eine Composition mit Anklängen an Traini's Behandlung des gleichen Sujets. Es hat röthliche Fleischtöne und Gewänder in Schillerfarben und steht stilistisch auf derselben Stufe wie die Campo-Santo-Fresken.

Pisa. Eine „Conception“: Anna mit Maria und dem Jesuskinde auf dem Schooss, welchem die Mutter eine Blume reicht (ehemals in S. Marta, jetzt in der Akad. zu Pisa). Vier Miniaturgestalten knien an den Seiten; der dreieckige Aufsatz enthält die Figur Gottvaters. Der Typus des Kindes erinnert an Fra Filippo.[60]

Madonna mit Kind zwischen den Heiligen Benedikt, Scholastica (links), Ursula und Giovanni Gualberto (rechts); das Kind hat einen Vogel, zwei Engel halten die Krone über Maria[61] (ursprünglich in S. Benedetto a Ripa d' Arno, jetzt ebenfalls in der Akad. zu Pisa).

Madonna mit Kind zwischen zwei Engeln (Maria nimmt Blumen aus einer Vase) — im „Coretto“ des Klosters S. Anna zu Pisa.

Alle diese Bilder, welche aus dem Atelier des Meisters hervorgegangen sind, werden nur in Mussestunden ausgeführt sein. Er übernahm jedoch auch auswärtige Malereien. Das zeigen die Fresken des Tabernakels an der Strasse nach Meleto unweit Castel Fiorentino, welche mit Namen und Jahrzahl beglaubigt sind:

Tabern. Castel Fior. Dort ist erstens Maria mit dem Kinde, umgeben von Katharina, Petrus, Margaretha und Paulus, oberhalb eines Altars dargestellt. Das Bild wird durch zwei Vorhänge enthüllt, die je von einem Engel zurückgenommen sind. Ferner zur Linken der Tod der Jungfrau (eine der im Vordergrunde knieenden Figuren ist wahrscheinlich der Stifter des Werkes), die Bestattung, die Himmelfahrt und die Spende des Gürtels auf der rechten Seite. An der Mauer, auf welcher der Altar ruht, liest man: „MA .... F. M. BENO ... FLORENTINVS DEPI...“[62]

Die Ausführung dieser Arbeit v. J. 1484 ist zwar roh genug, aber noch nicht so schwach wie an der schlecht erhaltenen Bilderfolge in einer Kapelle zu Legoli (zwischen Pontedera und

---

[59] Louvre N. 72. Holz. H. 2,27, br. 1,02 M. Sehr durch Reparatur entstellt, vgl. Vasari IV, 188.

[60] Vgl. Vas. IV, 188. Ein ansprechendes Bild, die Gewänder lädirt, besonders durch alte Firnisse.

[61] Ein beschädigtes, aber unzweifelhaft echtes Bild Benozzo's. Mitten durch den Kopf Maria's geht ein senkrechter Sprung.

[62] Die Entstehungszeit ergibt sich aus der Inschrift vorn am Tabernakel: „Hoc tabernaculū fecit fieri dominus (?) gratia prior Castri novi ad honorem Sc̄e Marie virginis die XXIIII decembris MCCCCLXXXIIII“.

Volterra), die offenbar einen Schulgesellen Benozzo's zum Haupturheber hat.

Es ist die Kapelle des Monsignor della Fanteria; die Darstellungen enthalten: den gekreuzigten Christus, eine Madonna mit Kind nebst Heiligen und die Verkündigung. Legoli.

Die Thatsache der Errichtung eines Grabmals für Benozzo durch die Pisaner im Campo Santo sowie die Inschrift desselben haben der Behauptung Schein gegeben, dass der Meister im Jahre 1478 gestorben sei, allein die von Ciampi veröffentlichten Dokumente[63] ergeben schon 7 Jahre mehr, und später aufgedeckte Urkunden zeigen uns den Benozzo sogar 1496 noch in Florenz thätig. Im Januar dieses Jahres nämlich wurde er von Alesso Baldovinetti zur Abschätzung seiner Fresken in der Gianfigliazzi-Kapelle zu S. Trinità erwählt.[64] — Vasari kennt, wie gewöhnlich, noch einige Anzahl Arbeiten des Künstlers, die nicht auf uns gekommen sind.[65] —

Nach den gelegentlichen Bemerkungen über die Betheiligung der beiden Florentiner Giusto d' Andrea und Zanobi Macchiavelli an den Arbeiten Benozzo's[66] müssen wir eine Anzahl Werke näher ins Auge fassen, welche den Stil des Gozzoli vermischt mit etlichen Eigenheiten Fra Filippo's in untergeordneter Nachahmung enthalten.

In Pisa befindet sich zu S. Lazzaro fuori Porta S. Luca (in der Wohnung der Cappellani del Duomo) eine Madonna mit Kind umgeben von den Heiligen Lazarus, Laurentius, Antonius Abbas und Bernhardin nebst einem knieenden Paar im Vordergrunde.[67] In der Staffel die

---

[63] Notizie inedite S. 153—155.

[64] Vgl. Cap. VI, S. 115.

[65] Er nennt: in Florenz: Transito des Hieronymus in S. Friano (IV, 185), eine Madonna und Heilige im Torre de' Conti und Fresken in S. Maria maggiore (ib. 186). In Pisa: zwei Altarstücke in S. Caterina, eines in S. Niccolo, zwei in S. Croce vor der Stadt (ib. 188). In Volterra: Altarstück im Dome (189). — Das nicht im Katalog aufgeführte Bild N. 1165a im Berliner Museum (Holz, Tempera, h. 4' 1", br. 4' 5½") dem Benozzo zugeschrieben [eine Verkündigung] ist eine ärmliche, aber alte Copie nach Fra Filippo.

[66] s. oben S. 272 ff.

[67] Ehemals mit folgender Inschrift versehen: „Giampiero de Porta Venere e Mona Michela della Spetie feciono fare questa tavola MCCCCLXX".

Schulbilder Auferstehung Christi, eingeschlossen von Petrus und Stephanus. Dieses ausserordentlich beschädigte, dem Benozzo zugeschriebene Bild ist die rohe Leistung eines höchst geringen Nachfolgers aus Benozzo's pisanischer Zeit, der übrigens ausser dem überwiegenden Einflusse Gozzoli's auch Eindrücke noch anderer Meister verräth.

In der Gall. zu S. Gimignano — Pretorio del Duomo — N. 12 (ursprünglich in S. Michele zu Casale): Maria mit dem Kinde zwischen 4 Heiligen; schwach, mager und von groteskem Charakter, marklos in rosigen Tönen colorirt, — dem Benozzo zugeschrieben, aber mit Anklängen an Fra Filippo, bes. in der Kindesfigur.

Volterra, in S. Girolamo vor d. Stadt: Madonna mit Kind und den Heiligen Antonius von Padua, Laurentius, Cosmas, Damian, vorn knieend Franciskus und Hieronymus — dem Ghirlandaio zugeschrieben — mit mechanischer Roheit gezeichnet und mit Fehlern, welche Merkmale an Arbeiten Macchiavelli's sind.

Prato, Gall. communale N. XII:[68] Maria, welche dem Kinde die Brust gibt, umgeben von Heiligen. In gleichem Stil wie das vorige, eine Mischung von Benozzo's und Fra Filippo's Weise; Einiges in der Hauptgruppe erinnert auch an Ghirlandaio; die Farbe ist röthlich und schwerfällig, die Umrisse scharf, die Gewänder von Doppelstoff und sehr faltenreich, die Gestalten stramm und lang mit kleinen Köpfen.

Florenz, Akad. der Künste (S. d. alten Gem.) N. 23 (früher N. 16): Mad. mit dem Kinde, umgeben von Antonius v. Padua, Ludwig v. Frankreich, Franciskus, Hieronymus, Bernhardin und Sebastian; dem vorigen stilgleich. (Ursprünglich in S. Girolamo in Florenz.)

Alle diese Gemälde werden unter den Namen des Giusto d' Andrea zu stellen sein, dessen charakteristische Eigenthümlichkeiten sich mehr und minder an Bildern eines besseren, aber immer noch sehr untergeordneten Mitarbeiters, des Florentiners Zanobi Macchiavelli, wiederholen. Vasari bezeichnet ihn schlechthin als Schüler Gozzoli's,[69] ohne ihm weitere Aufmerksamkeit zu widmen; wir haben bereits bei Beurtheilung der Campo-Santo-Fresken seines Meisters auf ihn hingedeutet. Am ungünstigsten stellt sich Macchiavelli in seinem Bilde der „Krönung Maria's“ im Louvre dar, welches seine Namensinschrift und die Jahreszahl 1473 gewährt;[70] vortheilhafter erscheint er dann zunächst in einem Bilde der

---

[68] Auf Holz mit Goldgrund, die Figuren lebensgross.

[69] Vas. IV, 191 und die Anm. der Herausg.

[70] Louvre N. 245 (Holz. H. 1,64, br. 1,66 M.) sign.: „OPVS. CENOBII. DE MACHIAVELLIS. MCCCCLXXIII“.

Akad. zu Pisa (Madonna mit dem Kinde und Heiligen);[71] auf diese Arbeit lässt sich wenigstens Vasari's Prädikat „ragionevole" anwenden, wenn auch die langgestreckten Figuren herb genug sind und die geöffneten Lippen den Gesichtern einen Ausdruck von Blödigkeit geben. Die Gewänder haben zu gleicher Zeit gebrochene Fältelung und Wickelmotive; als bestes Stück muss das Kind bezeichnet werden; das Ganze sieht sich mehr wie eine Entstellung von Filippo's als von Gozzoli's Manier an, obgleich man die Mischung beider Weisen wohl erkennt. — Geniessbarer und ebenso authentisch ist sein Madonnenbild in der National-Gallerie von Irland:[72]

Maria mit dem Kinde sitzt zwischen Nikolaus v. Bari, Ludwig und Hieronymus (rechts), Bernhardin und einem andern Heiligen (links). Die Inschrift lautet: „OPVS CENOBII DE MACHIAVELLIS." Wie die vorgenannten charakterisirt sich auch dieses Stück als ein Zwittergebild der Manieren Filippo's und Benozzo's, wobei wieder Lippi vorwiegt, besonders in der Bildung des Kindes. Maria's Gestalt ist gut proportionirt und von leichter Bewegung, Antlitz und Lockenfrisur recht anmuthend, dagegen hat der Körper des nackten Knaben eckige Zeichnung und die Geberde ist zwecklos. Die Ueberfülle der gebrochenen Gewandung bei den stehenden Heiligengestalten ist mangelhaft angepasst, ihre Extremitäten sind derb und gross, die Fleischtöne zwar sorgfältig, aber monoton behandelt und mit Runzeln versehen. Nat.-Gall. Dublin.

Diese Arbeit, ein Beweis, wie weit ein Maler von mässiger Begabung sich zuweilen anderen Meistern zu nähern vermag, ist wichtig als kritische Grundlage zur Classification von Arbeiten verwandten Schlages. Hier nun begegnet uns das bereits oben unter Fra Filippo erwähnte Altarbild der Londoner National-Gallerie:[73]

---

[71] Ursprünglich in S. Croce vor der Stadt. Ohne Jahreszahl, aber mit der Signatur „OPVS ZENOBI DEMACHIAVELLIS". Es ist sehr schadhaft.

[72] Nat.-Gall. Dublin. N. 14. Holz, Temp. H. 4 F. 5", br. 4 F. 11". Das Bild war 1859 im Besitz des Herrn Bacci in Florenz, kam dann in die Sammlung des Hr. Uzzielli nach London und wurde 1861 für Dublin angekauft.

[73] N. 586 vgl. Cap. IV, S. 83. Das Bild war ursprünglich in Montepulciano, dann in der Sammlung Lombardi-Baldi in Florenz. Im Katalog steht dasselbe unter Lippi's Namen mit der Bemerkung, dass einzelne Theile auch von anderer Hand sein könnten. Es ist gewiss richtig, wenn man die Nomenclatur von Gemälden in öffentlichen Sammlungen nicht vorschnell verändert; dieses Exem-

Nat.-Gall. London. Maria sitzt, das Christuskind stehend auf ihrem Knie; am Fusse des Thrones zwei Engel, einer auf der Laute, der andere auf der Violine spielend. Zu den Seiten stehen in besonderen Abtheilungen 4 Heilige, links ein Mönch und ein Bischof, rechts S. Bartholomäus und eine Nonne. Der oben bezeichnete Mischstil tritt wieder deutlich hervor, die Engel im Vordergrunde, wenn auch sehr durch Reparatur entstellt, sind am meisten in Filippo's Weise, die Gewänder dagegen ähneln dem Benozzo; die Heiligen haben dieselben beziehungs- und zwecklosen Attitüden, die wir am vorgenannten Bilde tadelten. Der Ton, vorwiegend röthlich, ist flach, ohne mild zu sein.

Indem wir den Pietro Antonio da Foligno bei Seite lassen, dessen Arbeiten unter den von Benozzo beeinflussten Erzeugnissen umbrischer Schule zu betrachten sind, werfen wir noch einen Blick auf Domenico di Michelino und andere Maler von noch geringerem Belang. Dieser Domenico wird von Vasari unter den Schülern Fiesole's aufgezählt.[74] Seine Vortragsweise, ein mässiger Quattrocentistenstil, der sich wie eine Fortsetzung Masolino's ausnimmt, macht diese Angabe glaublich. Wir kennen den Maler bereits als denjenigen, welcher im florentiner Dom das Porträt Dante's nach Baldovinetti's Zeichnung ausführte, das man lange für Orcagna's Arbeit gehalten hat:[75]

Florenz. Dom. Der Poet, lebensgross in rother Tunika und rother Kappe, mit Lorbeerkranz geschmückt, hält in der Hand die Divina Comedia, von welcher sich Strahlen auf Florenz und seine Befestigungen ergiessen. Im Hintergrund zur Linken sieht man die Verdammten, einen Hügel und Adam und Eva. Die Malerei ist sorgfältig, die Zeichnung präcis, die Farbe warm, aber flau.

Ein anderer Richtungsgenosse Michelino's, dessen Stil diesem sehr nahe steht, ist Pietro Chelini. Von ihm haben wir Fresken zur Legende des Petrus Martyr an der Front des Bigallo in Florenz, welche i. J. 1444 vollendet wurden.[76] — Derselben Classe zählen wir folgende Arbeiten zu:

In Florenz: S. Croce (Cappella Medici): das lebensgrosse Bild eines Bischofs, dessen Gewand von 2 Engeln gehalten wird. —

plar aber trägt das Gepräge einer einzigen Hand und zwar der eines Malers, welcher in Fra Filippo's Schule gelernt und seine Manier andererseits mit Eigenthümlichkeiten Benozzo's verquickt hatte.

[74] Vas. IV, 39.

[75] Vgl. Cap. VI, S. 109.

[76] s. die von Rumohr angezogenen urkundlichen Belege, Ital. Forsch II, 169 f.

Ebenda: S. Bernardino in der Glorie, ebenfalls von einem Engelpaar getragen; dabei die Miniaturgestalt des Stifters, welcher ein Gefäss darbringt, und eine kleine knieende Figur. Dat.: MCCCCXXXXIIII. — Florenz: Akad. d. K. (Gall. d. alt. Gem.) N. 52: die drei Erzengel mit Tobias.

Schliesslich ist hier noch Zanobi Strozzi als Miniator zu nennen, welcher vermuthlich ein Gehilfe Angelico's gewesen ist. Er war 1412 geboren und 1463 noch am Leben.[77]

Wenden wir uns von den ziemlich obscuren Gehilfen Benozzo's zu seinen ansehnlicheren Zeit- und Geistesgenossen, so haben wir als letzten florentinischen Künstler des Quattrocento, der hier Beachtung verdient, den Cosimo di Lorenzo Filippi Rosselli zu nennen. Cosimo Rosselli, wie er schlechtweg genannt wird, ist direkter Abkömmling einer kunstbeflissenen Familie, deren Glieder schon seit anderthalb Jahrhunderten der Malerei und Skulptur obgelegen hatten. Unter den Vorfahren finden wir drei Gross-Onkel und etliche ihrer Söhne, die bereits das überkommene Handwerk pflegen; der Vater Cosimo's, Lorenzo, war Maurermeister, seine Vettern sämmtlich Maler, der Bruder Miniaturist, eine Nichte mit Simone Pollaiuolo (genannt „Cronaca") verheirathet.

Cosimo ist 1439 in der Via del Cocomero zu Florenz geboren[78] und hatte das Unglück, im Jahre 1452 oder 53 Gehilfe bei Neri di Bicci zu werden, der nicht darnach angethan war, ihn zu einer bedeutenden Laufbahn vorzubereiten. Er verliess das Atelier dieses Stümpers im Oktober 1456,[79] um die Zeit also, da Gozzoli nach Florenz zog, und vermuthlich hat irgend eine Berührung

[77] Specielles über ihn findet sich bei Vasari II, 234, VI, 164, 187—89, 253, 259, 327 und bei Baldinucci V, 341 f. — Das von ihm übermalte Porträt des Giovanni di Bicci de' Medici (jetzt in den Gardaroba-Magazinen in Florenz) ist ein sehr schadhaftes und entstelltes Werk von unerheblicher Beschaffenheit.

[78] Vgl. seine Einkommentaxen aus d. J. 1457 und 1469 bei Gaye, Cart. II, Anm. zu S. 458.

[79] Vgl. Neri's Tagebuchnotizen, Vasari II, 258.

zwischen diesen beiden stattgefunden. Ihre Stilweise ist nicht unähnlich, ja sie könnten recht gut in gemeinschaftlicher Werkstatt gearbeitet haben. Betrachtet man das Gemälde des Jüngsten Gerichts in der Berliner Gallerie, welches angeblich von Fiesole mit Rosselli zusammen gemalt ist[80] und dessen Stil im Ganzen auf einen schwachen Schüler Angelico's hindeutet, so kann man sich — die Richtigkeit der Namen vorausgesetzt — sehr wohl vorstellen, dass Cosimo, dessen spätere Werke stark an Benozzo erinnern, anfänglich als ein mässiger Nachahmer des Fiesole angesehen wurde. — Von den Arbeiten nun, welche Vasari aufführt, existiren noch in Florenz: die Himmelfahrt der Jungfrau in S. Ambrogio, die Apotheose der heil. Barbara (jetzt in der Akad.) und die Krönung Maria's sowie eine Madonna mit dem Kinde in der Cestello-Kirche.

Florenz. In der Himmelfahrt in S. Ambrogio,[81] einem der spätesten Bilder Cosimo's, ist die Jungfrau von 5 Seraphim umringt und wird von 4 Engeln bewillkommt, welche ihr Lilien reichen; der Ewige erscheint in der Höhe; unterhalb in der Landschaft Franciskus und Ambrosius. In der Predelle drei Scenen aus der Legende des Ersteren: Empfang der Ordensregeln, Stigmatisation, Tod. — Das Barbara-Bild[82] (laut der Inschrift eine Stiftung des deutschen „Cötus") zeigt die Heilige aufrecht, auf einen Krieger tretend, zwischen Johannes dem Täufer und Matthias (?) in lebensgrossen Figuren. — Von den Bildern in der Klosterkirche von Cestello (S. Maria Maddalena de' Pazzi) ist die Krönung Maria's früher irrthümlicher Weise dem Fra Giovanni zugeschrieben;[83] das zweite stellt die Jungfrau dar, wie sie von Jakobus und Petrus umgeben, auf blumiger Wiese thronend dem Kinde, dessen Kopf sie streichelt, die Brust gibt. Zwei Engel halten eine Krone über ihrem Haupte.[84]

Das erste dieser Gruppe ist ein schwaches Stück von flauem Ton und dürftiger Figurenbildung; das zweite steht verhältniss-

---

[80] Berlin. Gall. N. 57, vgl. unsere Charakteristik B. II, S. 165.

[81] Am dritten Altar links vom Eingang, vgl. Vas. V, 27 f. — Laut der durch die Güte des Herrn Gaetano Milanesi uns mitgetheilten Contraktsurkunde ist das Bild am 3. Novemb. 1498 bestellt worden.

[82] Akad. d. K. (Gall. d. gr. Gem.) N. 45 (ursprünglich in der Servitenkirche, s. Vasari V, 27, 28). Die versificirte Inschrift enthält die Stiftung: „Barbara diva tibi tabulam sanctissima cetus — Theutonicus posuit qui tua festa colit".

[83] s. Richa, Chiese fior. I, 322 und Vas. V, 28.

[84] Vas. V, 28. Auf Rosselli's Antheil an dem Bilde (Giebel) des Lorenzo Monaco (Anbetung der Könige) in den Uffizien I. Corrid. N. 20 wurde schon B. II, S. 130, Anm. 15 hingewiesen.

mässig höher, die beiden letztgenannten gehören zu den besten Leistungen des Malers. In allen aber sind die Gestalten lahm und ohne Anmuth, die Gewänder straff oder rechtwinklig gebrochen, die Farbe, eine Mischung von Tempera und Oel, rauh, tiefgestimmt und undurchsichtig.

Einige Jahre scheint Rosselli in Lucca zugebracht zu haben, wo ein Fresko in S. Martino[85] trotz schlechter Erhaltung den Stil und die Fehler desselben erkennen lässt. Sein Einfluss in jener Stadt ist auch an Bildern zu verfolgen, die fälschlich dem Zacchia zugeschrieben werden, z. B. in S. Agostino[86] und anderwärts. Vollständige Aufzählung scheint in diesem Falle müssig. Lucca.

Ruf erlangte Cosimo durch seine Genossenschaft mit den Künstlern, die in der sixtinischen Kapelle in Rom thätig waren; aber hier wird seine untergeordnete Begabung sofort deutlich. Vasari selbst spricht das aus und erzählt dabei die Anekdote vom Urtheil des Papstes (Sixtus des IV.), der dem Rosselli den Preis zuerkannt haben soll, weil er, um seine selbst empfundenen Schwächen mehr zu bedecken, prachtvolle Farben verwendet und Gold in Masse aufgesetzt hatte.[87] — An seinem ersten Fresko daselbst, „Moses mit den Gesetztafeln“,[88] sind die Hauptmängel Verhältnisslosigkeit der Theile, zähe Umrisse und übertriebene Geberden der Figuren. Füsse und Hände haben gar keine Detailzeichnung, die Gewänder keine verständlichen Motive; das Fleisch ist von rothem Ton und an den Contouren dunkel schattirt. Alle diese und andere Züge geben der Meinung Anhalt, dass Cosimo eine Weile als Benozzo's Geselle gearbeitet haben mag und zwar während der Zeit, da dieser im Campo Santo in Pisa beschäftigt war. — Bei der Composition des „Zuges durch's rothe Meer“ werden die an sich noch auffälligeren Mängel in gewissem Grade durch die Handlung und Mannigfaltigkeit der Motive ausgeglichen. — Das beste Stück Arbeit ist „die Bergpredigt.“ Hier Cap. Sist. Rom.

---

[85] Ueber dem Portal, Innenseite.

[86] Hier am Altar „della Consolazione“ eine Madonna mit dem Kinde, umgeben von Augustin und Monica, Nikolaus und Hieronymus.

[87] s. Vasari V, 31.

[88] Seine Fresken sind N. 3 und 4 der Wand links und N. 4 und 6 der Wand rechts vom Altar. Albertini's Opusculum de mirabilibus Romae nennt Cosimo Rosselli unter den Malern der Kapelle ausdrücklich.

Cap. Sist. Rom. ist geordnetere Vertheilung der Gruppen wahrzunehmen und die Typen von Männern und Frauen sind da und dort ansprechender als auf den anderen Fresken.[89] Das schlechteste dagegen in der ganzen Kapelle ist Rosselli's „letztes Abendmahl": er hat den Moment der Einsetzung des Sakramentes gewählt, aber die direkte Beziehung zwischen Christus und dem Verräther, die Ausdruckslosigkeit der Theilnehmenden, die Fülle des gleichgiltigen Beiwerkes — sogar ein paar profane Zuschauer sowie Hund und Katze fehlen nicht — und endlich die Hinzufügung weiterer Phasen der Leidensgeschichte (Gethsemane, Gefangennehmung und Tod Christi) in oberen Abtheilungen der Bildfläche stellen — auch abgesehen von der Behandlung des Einzelnen — dem Geschmack und der Erfindung des Künstlers ein recht übles Zeugniss aus.

Sein Aufenthalt in Rom fällt wahrscheinlich in die Jahre zwischen 1480 und 84. Doch scheinen seine dortigen Arbeiten später entstanden zu sein als das Fresko im Hofraum der Annunziata in Florenz, welches die Einkleidung des Beato Filippo zum Gegenstande hat; Richa aber will die Vollendung dieses allerdings höchst schadhaften Bildes schon in's Jahr 1476 setzen:[90]

Annunziata. Florenz. Filippo Benizzi kniet völlig entkleidet — ein harter unschöner Akt — mit betenden Händen vor der Schwelle des Klosters; ein Mönch ist unter Assistenz mehrerer anderer im Begriff, ihm das Ordenskleid zum Dienste der Jungfrau überzuwerfen. Die Typen der lebensgrossen Figuren sind sehr gewöhnlich, die Fleischtöne roth mit tintenfarbenen Schatten, die Umrisse zäh.

Als das gelungenste Wandgemälde, welches wir von Cosimo aufzuweisen haben, muss seine i. J. 1486 gemalte Darstellung der Uebertragung des Wunder-Kelches in der Kapelle del Miracolo zu S. Ambrogio in Florenz bezeichnet werden:

S. Ambrogio. Florenz. Ein Priester hält das Gefäss, in welchem das Blut Christi auf wunderbare Weise erschienen war, zahlreichen Klerikern und Nonnen zur Verehrung dar, die vor ihm und zu den Seiten auf der Platt-

---

[89] Die ausgedehnte Landschaft des Hintergrundes erklärt Vasari V, 32 für die Arbeit des Piero di Cosimo.

[90] Richa, Chiese fior. VIII, 108 und Rumohr, Ital. Forsch. II, 267.

form vor dem Portale knieen; den Raum vor den Stufen füllt ein Volkshaufe in der florentinischen Tracht des 15. Jahrhunderts. — An der Seite der Treppe rechts liest man die Inschrift: „COSIMO ROSSELLI F. LAN...4..[91]

Zwar ist die Anordnung der Scenen recht schwach und die Gestalten sind ohne einheitliches Band neben einander gereiht, doch erfreuen etliche Figuren der Composition, z. B. die Nonnen am Thor, durch Regung von Gefühl; die Zeichnung hat mehr Reiz, die Farbe kräftigeres Impasto, als wir es sonst wahrnehmen, und auch die Vertheilung von Licht und Schatten ist gelungener. Es scheint in der That, als hätte Cosimo hier einen Anlauf genommen, seinem Stil durch Studium Ghirlandaio's aufzuhelfen, eine Beobachtung, die namentlich durch die Bildung der Frauenköpfe und das Kostüm an der Gruppe des linken Mittelgrundes bestärkt wird. Doch bleibt er noch immer weit hinter diesem Meister zurück. Zu den interessantesten Thatsachen, welche bei der neuerlichen Auffindung von Urkunden über diese Fresken ans Licht gekommen sind, gehört die, dass als Beiläufer Cosimo's in jener Zeit der Knabe Bartholomeo di Pagholo, also kein geringerer als Fra Bartolommeo della Porta auftritt.[92]

Auch Rosselli gehört zu den Meistern, die i. J. 1491 bei der solennen Berathung über den Domfaçadenbau zugezogen wurden,[93] und er fungirte 5 Jahre später als Schiedsmann bei Abschätzung der Fresken Baldovinetti's in S. Trinita.[94] Gestorben ist er am 7. Januar 1507; das Testament vom Jahre zuvor beweist, dass

[91] Richa II, 248. Rumohr II, 265 las die Jahreszahl 1456, doch muss es 1486 gewesen sein (vgl. Anm. 92). Das Fresko befindet sich an sehr dunkler Stelle und ist überdiess durch die Zeit düster geworden. Der untere Theil des ganzen Bildes ist übermalt, der Hintergrund schwarz. — Die 4 Doktoren an der Decke sowie die spielenden oder Weihrauch schwenkenden Engel rund um den Altar, nach Zeichnungen Mino's von Fiesole, sind wie das Uebrige sehr beschädigt, dergestalt zwar, dass sie kaum mehr beurtheilt werden können.

[92] Der Mittheilung des Herrn Gaetano Milanesi verdanken wir folgende Notizen aus dem Archivio di stato in Florenz (Titel: Corporazioni relig. soppresse): „Florenz 7. August 1486, Quittung über eine Zahlung an Cosimo für das Fresko vom Wunder in S. Ambrogio (die Summe beträgt 155 Flor., dazu 8 Goldflor. für 8 Bilder im Dormitorium der Nonnen und für eine Fussleiste zum Kreuze des Klosters). Ausserdem im Februar 1485 Zahlung von 1 Flor. an Cosimo für einen Monat Arbeit, von den Nonnen des Klosters. Bartholommeo di Pagholo nimmt das Geld in Empfang".

[93] Vasari VII, 247 und VIII, 255.

[94] s. „Alcuni Doc." (Nozze Farinola-Vai) und oben Cap. VI, S. 115.

er in guten Verhältnissen lebte, widerlegt also Vasari's Versicherung, wonach sich der Maler durch seine Beschäftigung mit der Alchymie ruinirt habe.[95] Cosimo war übrigens vertrauter Freund des Benedetto da Maiano und dessen Testamentsvollstrecker i. J. 1497.[96] — Ueber Werke, welche unter seinem Namen gehen, diene noch folgendes Verzeichniss:

Florenz, Gall. der Uffizien N. 23: Krönung Maria's, oben abgerundet: Christus setzt Maria, welche mit betenden Händen an seiner Rechten sitzt, die Krone auf, die gleich der seinigen eine päpstliche Tiara ist, wie sie damals (z. B. auch von Botticelli) häufig bei diesem Gegenstande angewendet wird. Zwischen den beiden Hauptfiguren ist eine strahlende Sonne angebracht; sie sind rings von einem Kranze von Seraphim umgeben; oberhalb eine Glorie dichtgedrängter Engel, welche musiciren und Reigen tanzen, unten in der Ecke des Bildes kniet links ein Engel mit Laute, rechts ein anderer mit der Violine. Das Bild, stark restaurirt, ist selbst für Rosselli zu schwach und rührt von einem Nachfolger des Filippino oder des Raffaellino her.[97]

Rom, Palazzo Colonna. Raub der Sabinerinnen und Friede zwischen Sabinern und Römern, zwei lange Tafelbilder, dem Dom. Ghirlandaio zugeschrieben, aber dem Charakter und den Masken sowol wie der Farbe nach der Manier Cosimo's verwandter.

England, Sammlung Fuller Maitland: Christus am Kreuz mit dem Kelch zu Füssen, von Engeln und Seraphim umringt; vorn knieend Johannes der Täufer, Dominikus, Hieronymus und Petrus Martyr, lebensgrosse Gestalten. Diess ist eins von Rosselli's besten Bildern, die Figuren sind verständnissvoller und mit grösserer Breite behandelt als gewöhnlich.[98]

London, Samml. Bromley: Madonna mit Kind und Heiligen, datirt 1443 und daher nicht von Cosimo, dem es zugeschrieben ist, doch ähnelt der Stil des Bildes den späteren Arbeiten desselben. Von der Aehnlichkeit zwischen diesem und dem sogenannten Pesello in den Uffizien (N. 26) ist schon die Rede gewesen.[99]

London Nat.-Gall. N. 227: S. Hieronymus in der Wüste vor dem Kruzifix knieend; vorn zu beiden Seiten stehen die Heiligen Damasus und Eusebius, S. Paola und Eustochia, halblebensgrosse Fig.

---

[95] Vgl. die Nachweise in Tavola alfab.; bei Gaye Cart. II, Anm. zu 457. Dazu Vasari V, 32.

[96] s. Archivio stor. Nuova serie vol. 16 P. I, 1862, S. 92 (mitgetheilt von Cesare Guasti).

[97] Holz, kleine Figuren. In der Gallerie selbst ist dem Namen des Cosimo Rosselli ein ? beigesetzt.

[98] Vielleicht ist es dasjenige, welches Vasari V, 30 in S. Marco in Florenz kannte. Auf der Ausstellung in Manchester N. 62, theilweise reparirt.

[99] s. Cap. V, S. 94 f.

(die Namen auf dem Sockel darunter), unterhalb der knieende Stifter (Girolamo Ruccellai) mit seinem Sohn. In der Staffel: 4 Episoden aus der Legende der Assistenz-Figuren des Hauptbildes.[100]

Berlin, Museum N. 59: Oberhalb Maria gloriosa von Cherubim und Seraphim umgeben, zu beiden Seiten ein Engelpaar mit langen Spruchbändern, die höheren halten die Krone über Maria's Haupt. Unterhalb zahlreiche Verehrerschaft aller Stände, Altersstufen und Geschlechter, noch tiefer Brustbild eines Mönches (Stifter). Ein gutes echtes Bild.[101]

Ebenda. N. 63: Maria vor einem dunkeln Teppich sitzend hält das Kind, welches den kleinen Johannes segnet. Rechts Franciskus, Hintergr. Landschaft. Ein sehr lädirtes Exemplar von Cosimo's Manier.[102]

Ebenda N. 71: Christus im Grabe, von Joseph von Arimathia, Nikodemus und Johannes gestützt, Maria und Magdalena küssen knieend seine Hände. Hintergr. Landschaft.[103] Echtes Bild.

Ebenda N. 1075: Maria mit dem Kinde thronend, zu jeder Seite ein Engelpaar und zwei Heilige, rechts Augustinus und Johannes der Täufer, links Dominikus und Petrus; unterhalb die Schaar der unschuldigen Opfer von Bethlehem mit ihren Wunden, vom Jesuskinde gesegnet.[104] Ein gutes Bild, ähnlich der Barbara in der florentiner Akademie.

Paris, Louvre N. 364: Maria mit dem Kinde von Engeln umgeben in den Lüften, verehrt von Magdalena und Bernhard, der unter der Inspiration schreibt.[105] (Vgl. dazu Cap. XI, 214 über die Raphaels.)[106]

---

[100] Temp. Holz, etwas durch Restauration beschädigt. Das Hauptbild h. 5 F., br. 5 F. 8″; Predelle h. 6½″, br. 7′ 4″. Das Bild stammt aus S. Girolamo in Fiesole (jetzt säcularisirt, die Gebäude im Bezirk der Villa Ricasoli).

[101] Temp. auf Holz. Goldgrund. H. 6′ 0½″, br. 5′ 8″. Aus der Samml. Solly.

[102] Temp. Holz, rund. Durchm.: 1′ 11½″. Samml. Solly.

[103] Temp. Holz. H. 1′ 8″, br. 1′ 1¼″. Samml. Solly.

[104] Temp. Holz. H. 5′ 7″, br. 5′ 4¾″. Samml. Solly.

[105] Holz. H. 1,89 M., br. 1,77 M.

[106] Von verschollenen Bildern Cosimo's nennen wir: Figuren in S. Jacopo delle Murate (Vas. V, 28), ein Altarstück und Banner in d. Compagnia di S. Bernardino (ib. 29), eine Kirchenfahne in d. Comp. di S. Giorgio (ib.), sämmtlich in Florenz. —

VIERZEHNTES CAPITEL.

Piero della Francesca.

Um die Entwicklung der florentinischen Schule völlig zu verstehen, genügt es nicht, sie bloss in ihrem heimischen Wirkungskreise zu beobachten. Ihre letzte Vollendung erreichte sie durch bewusste Aneignung und Nutzanwendung aller Elemente künstlerischen Fortschritts. Die grossen allgemeinen Grundsätze der Composition, die auf Giotto's Vorgang beruhten, die plastische Tendenz, wie sie durch die Bildhauer des Quattrocento ins Leben gerufen war, die Linien- und Luftperspektive, jene durch Uccelli's Impulse herangezogen, diese zuerst durch Masaccio gehandhabt, der Geschmack in der Architektur-Staffage, den Brunelleschi und Alberti gereift, — das Alles hatte durch den Geist und den weiten Blick Ghirlandaio's in hohem Maasse einheitlichen Zusammenschluss gewonnen. Was daneben die Peselli und Baldovinetti, bereichert und erweitert durch die Pollaiuoli, an Erfahrungen über Zubereitung und Gebrauch der Farben gesammelt, war von Verrocchio auf seinen bestimmten Werth gebracht worden. Allein von dem Verdienste der letzteren Künstlerreihe und ihrer Nachfolger fällt ein nicht geringer Antheil auf einen Maler, der zwar florentinische Kunsterziehung genossen, aber von Herkunft Umbrier war.

Geburtsort des Pietro di Benedetto aus dem Hause der Franceschi — gemeinhin „Piero della Francesca“ genannt und wahrscheinlich geb. 1423,[1] — ist Borgo S. Sepolcro, eine Stadt

[1] s. später Anm. 48. Vasari leitet (IV, 15) den Zunamen „della Francesca“ daher, dass Piero als nachgeborener Sohn den Vornamen seiner Mutter erhalten habe.

nahe der Tiberquelle am Abhang der Gebirgskette, welche Toskana vom alten Herzogthum Urbino und den weiland päpstlichen Gebieten der adriatischen Küste trennt. Der Meister, der ihn zuerst unterrichtete, kann nicht namhaft gemacht werden, wol aber lässt sich in der ganzen Anlage unseres Künstlers ein Zug von sienesischem Gepräge nicht verkennen; spätere Entdeckungen werden vermuthlich herausstellen, dass er in frühen Jahren Schüler eines wandernden Malers gewesen ist, der nach dem Brauche seiner Stadtgenossen sich von Siena aus ostwärts richtete, um Beschäftigung zu suchen. Sein guter Stern brachte den Piero mit Domenico Veniziano in Berührung, von dessen Aufenthalt zu Perugia i. J. 1438 wir bereits sprachen; und von ihm ist er dann im folgenden Jahre bei Ausführung der Fresken in S. Maria Nuova zu Florenz angestellt worden.[2] Wie lange er gemeinschaftlich mit Domenico gearbeitet, wissen wir nicht; über seine Thätigkeit vom J. 1439 bis zum Auftreten in Rimini (1451) fehlt alle Kunde; aus seinem Stile jedoch können wir entnehmen, wie sich die von Haus aus umbrischen Gewöhnungen in florentinischen Charakter umsetzten. Die Arbeiten seiner Reife beweisen, dass er, mit tiefeindringendem Geiste und grosser Reflexionskraft begabt, die rein wissenschaftlichen Vorbedingungen seiner Kunst meisterte und die Geheimnisse des Naturlebens zu belauschen und zu ergründen verstand. Wir finden bei ihm etwas von den Talenten der Van Eycks und des Lionardo da Vinci vereinigt, auf den er auch wenigstens mittelbar eingewirkt zu haben scheint. Fra Luca Pacioli, der seine nahe Beziehung zu Piero della Francesca selbst bezeugt,[3] war als Mathematiker geschätzt und lebte in seinen späteren Jahren (1496—99) in Mailand in fortwährendem Verkehr mit Lionardo, dem er sicherlich manchen wissenschaftlichen Erwerb Piero's mitgetheilt hat.

Infolge seiner Berührung mit einem der florentinischen Realisten warf sich Piero auf das Studium der wirklichen Erscheinungen mit einem Eifer, in welchem er weder dem Domenico Veniziano

---

[2] s. Cap. III, S. 46 und 48.

[3] s. dessen „Divina Proporzione“, Cap. VI. (Vgl. später Anm. 5.)

selbst noch dem Andrea del Castagno oder den Peselli etwas nachgab; er machte sich ihre Stilweise ganz zu eigen; ohne Sinn für feine Formenwahl erging er sich mit derselben Derbheit und Energie wie jene, wenn auch in dem höheren Duktus, den wir an Paolo Uccelli kennen lernten. Ohne sich wesentlich über durchschnittlichen Conventionalismus zu erheben, welcher sich in stabiler Wiedergabe eines Typus zeigt, der mehr arabische als europäische Formen annimmt, behält er doch immerhin sowol in der Composition als in seinen Gestalten noch etwas von der wuchtigen Grösse der Florentiner an sich. Mit mehr Wissen ausgestattet als Uccelli und selbst Mantegna[4] bringt er es in der Linienperspektive zu achtbaren Erfolgen; denn er lernte nicht bloss die Darstellung, sondern auch die Ausmessung von Plänen, die rechtwinklig zum Bilde liegen, indem er seine Figuren in richtiger proportionaler Höhe und in den vortheilhaftesten Ansichten aufstellt. Er beherrscht die schwierigsten Gesetze der Geometrie durch Bestimmung der Proportionen von Figuren untereinander sowie zu ihrer jeweiligen Stellung im gegebenen Raume. Und er ist dabei nicht stehen geblieben; aus seinem Traktat über die Perspektive geht hervor, dass er es war, welcher zuerst den Distanzpunkt als Maassmittel für scheitel- und wagerechte Flächen erkannte.[5] Piero hat aber ausserdem auch die Art des Schatten-

---

[4] Mantegna hat es jedenfalls in der Anwendung der Linienperspektive auf den menschlichen Körper nicht weiter gebracht als Piero della Francesca. Seine Gestalten stehen zwar sicher auf ihrem Plan und in richtigem Maassverhältniss zu den umgebenden Dingen, aber sie sind an sich hager und eckig und entbehren des grossartigen Vortrags der Florentiner. Bei alledem freilich waren die Talente und das Wissen, das in seinen Werken hervortritt, so bedeutend, dass dieselben von Rafael mit Eifer studirt und analysirt wurden.

[5] Die Auffindung dieses Traktates „de Prospectiva pingendi“ von Piero della Francesca, welchen die Ambrosiana zu Mailand fälschlich unter dem Namen des „Pietro Pittore di Bruges“ bewahrt, ist Verdienst E. Harzen's, welcher im „Archiv für die zeichnenden Künste (von R. Naumann und R. Weigel II. Jahrg., S. 231 ff.) Leipzig, R. Weigel 1856“ darüber Bericht erstattet hat. Piero gibt daselbst u. a. genaue Beschreibung des Verhältnisses der Distanz zum Durchmesser des gleichseitigen Strahlenkegels, welches er demjenigen ähnlich findet, das zwischen Höhe und einer Seite des gleichseitigen Dreiecks besteht. Auch die Anwendung der Schnur zur Bestimmung der Intersectionen, die i. J. 1571 von Hans Lencker als neue Erfindung in Anspruch genommen wurde, findet sich hier schon. — Die älteren Gewährsmänner sind einstimmig in Bezug auf Piero's Kenntniss der Perspektive, am ausdrücklichsten Cesare Cesariano (den Vasari VII, 126 als Lehrer Bramante's in Mailand nennt) in seiner Ausgabe des Vitruv, Como 1521 fol., s. Anm. zu p. X.

falles vor Ghirlandaio und in höherem Maasse studirt; die Berechnungen des Verhältnisswerthes der Körper im Raume, wie sie zur richtigen Vertheilung von Licht und Schatten nöthig sind, waren ihm geläufig, und man wird annehmen dürfen, dass er seine Experimente durch Anwendung künstlichen Lichtes im Dunkeln unterstützte. Selten jedoch concentrirt er das Licht, sondern gibt jeder Tinte eigene Lokalfärbung genau nach dem Verhältniss ihrer Entfernung innerhalb des Planes, den sie im Bilde einnimmt. Darin unterscheidet er sich von denjenigen Malern, welche das Licht auf Einen Punkt werfen und das Uebrige in verhältnissmässiger Finsterniss lassen.[6] Die Folge dieser wissenschaftlichen Erkenntnisse tritt nun an Piero's durchgebildeter Sicherheit in Behandlung der Atmosphäre hervor. Ohne die Töne nach Maassgabe der Entfernung des Gegenstandes im Bilde zu vermindern und zu brechen, war er doch über die Veränderung völlig klar, welche die Grundfarben in der dritten Raumdimension erleiden, was andererseits wiederum völlige Vertrautheit mit den Gesetzen der Farbenharmonie voraussetzen lässt. Niemals zeigt seine Farbencomposition Härte oder Brillanz der Gegensätze wie bei den Van Eycks, und die weise Abtönung herrscht in den Hintergründen ebenso wie im Vordergrunde seiner Bilder. Die strenge Beobachtung aller dieser Gesetze erstreckt sich ferner auf das Relief und die natürliche Körperhaftigkeit sämmtlicher Gegenstände, die er darstellt. Wenn er auch in der Zeichnung der menschlichen Gestalt, die er nach jenen plastischen und coloristischen Grundsätzen behandelt, nicht über Paolo Uccelli hinausgeht, sondern sich gelegentliche Vernachlässigungen zu Schulden kommen lässt,[7] oder dann und wann in die eckige Formgebung verfällt, welche bei den Malern von Perugia, Foligno und Gualdo zu Hause ist, — seine Architekturstaffage ist immer von bewundrungswürdigem Geschmack in Verhältnissen und Ornamentik,

---

[6] Eine früher in der Samml. Ottley, dann in der Samml. Lawrence befindliche Zeichnung Piero's — darstellend den Engel, welcher dem Kaiser Constantin erscheint (Skizze zum Fresko in S. Francesco zu Arezzo, s. S. 303) — war so wirkungsvoll, dass man sie dem Giorgione zugeschrieben hat.

[7] Es kommt häufig vor, dass er z. B. von einem Beine bloss die unbekleidete Masse malt, aber auch in solchen Skizzen ist durchaus wahre Geberde.

deren Stil und Struktur dem Ghirlandaio gleich, wenn nicht überlegen sind; ja er hat es in diesem Punkte zu solcher Vollendung gebracht, dass man z. B. seine Häuserperspektive in S. Chiara zu Urbino für Baccio Pontelli's und Bramante's Arbeit erklären zu müssen glaubte.

Zu diesen Zügen von Piero's künstlerischer Eigenart gesellt sich noch ein anderer von hoher Bedeutung. Die Bindemittel, welche von den Peselli und Baldovinetti in die Malerei eingeführt, dem Domenico Veniziano bekannt, von den Pollaiuoli und von Verrocchio vervollkommnet waren, hatten noch einen neuen Läuterungsprocess durchzumachen, ehe sie zu dem meisterhaften Gebrauche der Lionardo und Fra Bartolommeo reif wurden, und diese nöthige und wichtige Arbeit ist das Verdienst Piero's della Francesca. Er brachte Verbesserungen in der Methode des Oelmalens zuwege, die ihm für Italien die erste Stelle neben Antonello da Messina einräumen, nicht deshalb aber, weil er die von seinem sicilianischen Kunstgenossen heimgeführte Methode der Niederländer befolgte, sondern weil er seinerseits dem Systeme der florentinischen Techniker gewissermaassen den Abschluss gab. Nichts als der Sinn für feinere Formensprache fehlte diesem reichbegabten Genius, um die erste Rolle unter den zeitgenössischen Künstlern zu spielen.

Man gibt an, dass Piero della Francesca einst in Gemeinschaft mit Domenico Veniziano in der Sakristei zu S. Maria di Loreto thätig gewesen,[8] beide aber durch die Angst vor der Pest von der Arbeit und aus der Gegend vertrieben worden seien. Einer Vermuthung zufolge, welche sich auf die Thatsache beruft, dass die Marken in den Jahren 1447 und 1452 von der verheerenden Seuche heimgesucht wurden, hat man die Anwesenheit der beiden Maler in Loreto in diese Zeit gesetzt; doch ist mit dieser Feststellung deshalb wenig geholfen, weil in Loreto nur die Gemälde Signorelli's noch erhalten sind. Ferner ward Piero — nach Vasari's Versicherung[9] — unter dem Pontifikat

---

[8] s. Vasari IV, 19 und 145.

[9] Vasari IV, 17 fügt dieser Angabe hinzu, Rafael habe, ehe er jene Fresken opferte, etliche Porträts aus denselben copirt und dadurch die Bildnisse des Niccolò Fortebraccio, Karls des VII von

Nikolaus des V. nach Rom berufen, um in den Camere des Vatikans einige von den Wänden zu dekoriren, welche nachmals neuen Schmuck durch die Fresken Bramantino's und Rafaels erhalten sollten. Im Jahre 1451 finden wir Piero in Diensten des Sigismondo Pandolfo Malatesta von Rimini, jenes trotzigen Gewaltfrevlers, dessen Grausamkeit und Niedertracht ebenso empörend sind, wie seine Liberalität gegen Architekten und Maler lobenswerth ist. Die Stadt, die er tyrannisirte, verdankt ihm u. a. den Bau der Franciskus-Kirche,[10] in der man an einer Wand noch sein Porträt sieht:

Mit zwei Hunden zu Füssen kniet Malatesta vor dem thronenden Sigismund von Burgund, der ohne Heiligenschein mit der Lappenmütze auf dem Kopf und in blauem Mantel dargestellt ist.[11] An der Unterleiste eines Rahmens, welcher die reinste classische Architektur nachahmt, stehen die Worte: S. Francesco. Rimini.

„Sanctus Sigismundus. Sigismundus Pandulfus
Malatesta pan. f. Petri de Burgo opus. MCCCCLI".

Ein Medaillon zur Seite des Bildes enthält ein Schloss und die Inschrift: „Castellum Sigismundum ariminensis E. MCCCCLVI".[12]

Wuchtige Einfachheit, vollendetes Ebenmaass der Figuren untereinander und in ihrem Verhältniss zu der classischen Säulenstellung des Hintergrundes legen Zeugniss ab von der damaligen Kunsthöhe Piero's. Seine Zeichnung, auf sehr weichem Bewurf aufgebaust, ist von lionardesker Präcision, die Fleischtöne sind mit dünnen, kaltgestimmten Tinten angetragen, welche gelbliche Lichter und durchsichtige schwarzgraue Schattenschraffirung haben. Grössere Lebenswahrheit, als hier gegeben ist, kann von einem

---

Frankreich, Antonio Colonna's, Fürsten von Salerno, Francesco Carmignuola's, Giovanni Vitellesco's, des Cardinals Bessarion, des Francesco Spinola und des Battista da Canneto gerettet. Vgl. auch Vas. VIII, 13.

[10] Urkunden über Leon Battista Alberti's und Pasti's Antheil am Bau von S. Francesco zu Rimini finden sich in „Alcuni documenti (Nozze Farinola-Vai)" S. 9–12.

[11] Der Mantel ist theilweise abgeblättert, theilweise aufgefrischt; auch an den Beinen der Figur ist die Farbe nicht mehr vollständig erhalten. Der übermalte Hintergrund beeinträchtigt die Farbenharmonie des Ganzen. Malatesta's Gewand ist schadhaft. Unterhalb der Originalfarbe nimmt man noch Spuren von der Bause der Originalzeichnung wahr.

[12] Vgl. Vasari IV, 16.

Profilporträt kaum verlangt werden, nur dass allerdings die gefalteten Hände flach und kurz, überhaupt nicht individuell gebildet sind. Das Gesicht des thronenden Burgunderkönigs ist von gemeinem Typus; aber die Architektur kann es an Reinheit des Geschmacks mit Alberti aufnehmen, welcher die Pläne zum Gebäude geliefert hatte.

Ob der Maler sich demnächst in Pesaro aufgehalten hat, wo damals Galeazzo Malatesta hauste, ob er in Ancona thätig gewesen,[13] wird unsicher bleiben, aber stilistische und technische Vergleichungspunkte legen die Annahme nahe, dass zwischen seinem Votivbilde in S. Francesco zu Rimini und den Malereien im Chor von S. Francesco zu Arezzo nur eine kurze Pause gewesen ist. Die Darstellung der Legende vom heiligen Kreuz, die schon Agnolo Gaddi in S. Croce zu Florenz behandelt hatte, gab ihm Gelegenheit, seine Erfindungs- und Formkraft an den Tag zu legen:

S. Francesco. Arezzo. In der Lünette zur Rechten ist Tod und Bestattung Adam's in zwei durch einen Baum getrennten Abtheilungen vorgestellt: der sterbende Mann wird von Eva gehalten, deren welke Brüste vorgeschrittenes Alter andeuten; in drei anderen nackten Gestalten sieht man die Kinder des ersten Vaters. Die Bestattung (links) ist eine belebte Composition von zehn Figuren. Beide Scenen sind mit der Legende vom Kreuz durch die in verschiedenen Versionen vorkommende Ueberlieferung verbunden, wonach das Samenkorn oder der Schössling des Baumes, aus welchem das Kreuz Christi gezimmert wurde, mit dem Baume der Erkenntniss zusammenhängt; den Schössling sollte Seth erhalten und ihn dem Adam unter die Zunge gesteckt oder auf sein Grab gepflanzt haben; als er dann emporgewachsen, habe ihn Salomo fällen und aus dem Holz eine Brücke herstellen lassen. Die heilige Beschaffenheit derselben wurde der Königin von Saba offenbart; und das zweite und dritte Bild von Piero's Cyklus beschäftigt sich mit ihrer Andachtsübung an der Brücke, der sie mit königlichem Gefolge naht, und mit ihrem Empfang durch Salomo. Diese Fresken nehmen den Streifen dicht unter der ersten Lünette ein. Der unterste Raum ist ganz durch die Schlacht ausgefüllt, welche Kaiser Heraklius dem Perserkönig Chosroes zur Wiedereroberung des heiligen Kreuzes liefert.

In der Lünette der Schlusswand sieht man sodann zwei colossale Figuren, die einander zu beiden Seiten des Fensters gegenüberstehen:

---

[13] Vgl. Vasari IV, 16.

eine mit den Gesten der Hand ihre Rede begleitend, die andere ruhend, S. Francesco.
sodass die Hüfte stark hervortritt (jetzt sehr beschädigt). Darunter zur Arezzo.
Rechten des Fensters sind Arbeiter in höchst realistischer Weise mit Aufrichtung des Kreuzes beschäftigt, gegenüber, links vom Fenster, eine ebenso natürlich gehaltene Gruppe von Männern, die mit Hilfe eines Krahnes eine Gestalt aus dem Brunnen heraufwinden. Unter diesen Bildern wieder zwei Darstellungen: die Erscheinung des Engels vor Constantin, welcher in seinem Zelte liegt mit einem schlafenden Diener zur Seite und zwei Wachen am Eingang, — endlich die Verkündigung.

Auf dem untersten Wandstreifen links setzt sich die Perserschlacht von der Gegenseite fort und schliesst mit Chosroes' Hinrichtung. Der nächst höhere Theil enthält die Wiederfindung des Kreuzes durch die heilige Helena und die Prüfung seiner Wunderkraft durch Heilung eines Kranken. Die Lünette (sehr schadhaft) zeigt den Einzug des Heraklius mit dem Kreuze in Jerusalem. — Am linken Pilaster des Eingangsbogens (dessen Plafond noch ein paar Figuren von Bicci enthält, wogegen die Heiligen oberhalb des Simses von Piero sind) steht ein Cupido auf seinen Bogen gelehnt und unter ihm zwei übereinander gestellte Heiligenfiguren (ein Bischof und Petrus Martyr, halb zerstört). Der andere Pilaster ist leer; man sieht nur noch das Bruchstück einer Engelgestalt im untersten Raume.[14]

Besonders wenn man die schwache Zuthat des Bicci zu dieser Dekoration vergleicht, der nur eine Decke und ein Stück am Thürfries lieferte,[15] tritt Piero's Verdienst in helles Licht, und er hatte guten Anspruch auf die Erkenntlichkeit seines Auftraggebers, des Luigi Bacci von Arezzo,[16] der mit glücklicher Wahl gegen saftlose Produkte eines untergeordneten Giottisten die vollendetere Leistung eines grossen Künstlers eintauschte.[17] Piero hält hier in Zeichnung und Colorit das Verfahren fest, welches wir bereits in

---

[14] Die Fresken sind zwar an sehr vielen Stellen beschädigt, aber fast nirgends retouchirt. Wo der Bewurf abgefallen war, ist er einfach wieder zugefüllt. Nur die gemalte Umrahmung hat man erneut. Vasari IV, 20 bezeichnet das eine Bild irrthümlich als die Maxentius-Schlacht.

[15] Vgl. B. II, S. 201 und Vasari II, 231.

[16] Vasari IV, 19 nennt ihn ausdrücklich als den Besteller.

[17] Rumohr, Ital. Forsch. II, 336 äussert Bedenken gegen Piero's Autorschaft. Sie ist seitdem durch eine von ihm erforderte Urkunde aus dem J. 1466 bestätigt, laut deren der Künstler durch die Companie der Nunziata zu Arezzo zur Lieferung eines Fahnenbildes gewählt wird, und welche seiner dabei folgendermaassen gedenkt: „Maestro Pietro di Benedetto dal Borgho Santo Sepolchro maestro di depigniere; il quale a dipinto la chupola (Cappella?) maggiore di San Francesco d'Arezo". S. Giornale stor d. Arch. Tosc. T. VI, 1862 p. 11 (von G. Milanesi).

S. Francesco zu Rimini beobachteten,[18] und er vertheilt seine Gruppen und Staffagen nach den Gesetzen der Linien- und Luftperspektive mit einer Kenntniss und Sicherheit, in der ihm nur Lionardo später gleichkommt, und mit einer frappanten Lebenswahrheit der Wirkung sowol im Licht- und Schattenrelief wie in der Composition der Töne. Die menschliche Figur ist ihm eine geometrische Einheit; von Idealtypen oder feiner Formenwahl sieht er ab und befriedigt sich ganz an realistischem Conterfei, gewissenhafter Wiedergabe der Gestalten, wuchtigem Wuchs und nervigem Bein, derben Händen und Füssen, aber das Anatomische und die augenblickliche Regung der Figuren ist erstaunlich. In der Darstellung des Nackten gebührt dem Piero der erste Platz unter seinen Zeitgenossen; weder Masaccio noch Ghirlandaio haben darin Grösseres erreicht. Was seinen Personificationen, wie Engeln u. a. solennen Figuren an Uebernatürlichkeit, Anmuth und idealisirtem Wohlwollen abgeht, ersetzen sie durch Würde des Ausdrucks und geschickte Individualisirung; die Gewänder, wenn auch realistisch und gebrochen, haben immer noch breiten Vortrag. — Von seinem Sinn für's Individuelle und für Darstellung des Nackten gibt das Bild von Adam's Tod ein treffliches Beispiel, namentlich an dem einen der Söhne, der mit übergeschlagenen Beinen sich auf einen Stecken stützt, eine Figur, die dem ganz ähnlichen Motive bei Signorelli kaum nachsteht. An dem Bilde der Bestattung Adam's[19] ist sodann die scharfe Erfassung der Augenblicksbewegungen in der Natur, an dem Aufzug der Königin von Saba die Grossheit der florentinischen Composition besonders merkwürdig. — Die Herakliusschlacht, in welcher die Perser ordnungslos über einen Fluss getrieben werden, ist ein Gemisch von Kämpfern und fliehenden Reitern, welches zwar gegen den wüsten Knäuel der Schlachtstücke Uccelli's vortheilhaft absticht, aber doch erkennen lässt, dass Piero della Francesca die

[18] Die Zeichnung vom Karton auf sehr weicher Fläche aufgebaust, flüssige gelbrothe Töne in den belichteten Fleischpartien, schwarzgraue Schattenschraffirung.

[19] Die in der Ferne angebrachten Episoden sind hier sämmtlich sehr schadhaft.

Formen des Pferdes in schneller Bewegung noch nicht inne hatte. Der Mangel des Anmuthsgefühles bei weiblichen Gestalten fällt sodann an der Annunziata auf, deren Alltagstypus mit seiner Affectation von übermenschlicher Würde dem Gegenstande ebenso wenig genugthut wie das modische Zeitkostüm, das ihr der Maler gegeben hat. Auch Gabriel mit seinen strähnigen Locken ist keine himmlische Erscheinung, geschweige denn die Gottvaterfigur. — Dagegen sind nun aber die Porträts auf dem Bilde von Chosroes' Tod höchst bedeutend. Hat auch die menschliche Körperform nicht eben viel Geschmeidigkeit, so ist doch hier noch nichts von den Entstellungen durch conventionelle Behandlung zu spüren, wie sie in späterer Zeit auffällt. Die Typen sind eigenartig, die Kleidung oft bizarr, sodass wir die Geschichte vom Aufenthalt in der Berberei, die Vasari bei Fra Filippo erzählt, bei Piero unbedenklich glauben würden.

Ueberraschend wirkt seine Darstellung der Vision Constantins, in welcher nicht bloss eine kühne Verkürzung des Engels, sondern auch ein eigenthümlicher Lichteffekt angebracht ist. Der Eindruck ähnelt in der Hauptsache dem, welchen Rafaels Befreiung Petri in den vatikanischen Stanzen hervorbringt, wie denn der grosse Nachfolger sicherlich die Meisterwerke Piero's della Francesca gekannt und studirt hat. Ja es ist gar nicht unmöglich, dass an derselben Fensterwand, die Rafael zu diesem Bilde benutzte, sich vorher ein ähnliches Lichteffektstück von Piero's Hand befunden hat.[20] — Von Kopf und Flügeln des Engels in der Vision Constantins zu Arezzo sind zwar nur noch Spuren erhalten, aber Arm und Hand verdeutlichen zur Genüge das Hauptmotiv der Figur, welches an Kühnheit nicht hinter der Gottgestalt Uccelli's in S. Maria Novella zurücksteht.[21] Das helle Gewand der Figur, das gelbe Behänge des Zeltes, dessen Schatten im Uebergang zur Finsterniss roth

---

[20] Als die beiden von Piero und von Bramante bemalten Wände im Vatikan werden diejenigen bezeichnet, auf denen sich jetzt die Befreiung Petri und das Wunder von Bolsena befinden. Die oben angedeutete Möglichkeit ist bereits in einem sehr bemerkenswerthen Artikel der Quarterly Review v. J. 1840 (vol. LXVI. N. CXXXI S. 8) ausgesprochen.

[21] Vgl. Cap. II, S. 24 f. — Gaye hat in seinem Artikel über Piero della Francesca (Kunstblatt 1836 N. 85) die Spuren dieses Engels für einen Adler angesehen.

angehaucht sind, der energisch kühle Ton des dunkeln Innenraumes, der den Eindruck des Nächtlichen gibt und durch den Contrast mit der weiss und blutroth gestreiften Bettdecke des Kaisers gesteigert wird, das Zwielicht auf dem schlafenden Soldaten im Vordergrunde und das gleitende Lichtspiel auf den Gestalten der geharnischten Wachen,[22] dabei die genaue Anpassung des Schattenschlags an eine derart beleuchtete Scene, — das Alles vereinigt sich zu einem Gesammteffekt, welcher der Wirklichkeit sehr nahe kommt. Streiflichter und Schlagschatten, wie z. B. auf dem vom Helme bedeckten Gesicht des Soldaten rechts, sind unübertrefflich naturwahr. Dabei ist aber durchweg das geziemende Gleichmaass des Helldunkels gewahrt, die Zeichnung rasch, aber bei aller Kühnheit correkt. Dass die Skizze zu diesem Fresko für Giorgione's Arbeit angesehen worden ist, kann nicht Wunder nehmen; sie hätte ebensogut auch dem Correggio oder dem Rembrandt zugeschrieben werden können.

Da man nach unserer Kunde vom bezüglichen Sachverhalt anzunehmen hat, dass dieser grosse Freskencyklus nach dem Tode des Bicci di Lorenzo (1452) entstanden ist,[23] so führt die allgemeine technische Aehnlichkeit mit den Fresken in Rimini zu dem Schlusse, die Ausführung derjenigen in Arezzo und Piero's dortigen Aufenthalt in die nächstfolgende Zeit, 1453 und 54 zu setzen. Und zwar beschränken sich die Spuren seiner Thätigkeit nicht auf das Chor in S. Francesco allein. Der Krucifixus mit Maria und Johannes zur Seite in einer Kapelle rechts vom Portal daselbst, welcher später gemalt ist,[24] bekundet zwar nur die geringere Hand eines Gehilfen aus Piero's Schule, aber die Magdalenengestalt zwischen dem Denkmal der Tarlati und der Sakristeithüre im Dom rührt allem Anschein nach vom Meister selbst her:

---

[22] Der Mann zur Linken, auf seine Lanze gestützt und mit dem Rücken fast völlig zum Beschauer gekehrt, steht im Schatten; bei dem Andern ist ein Theil des rechten Beines und ein Stück des benachbarten Flures übermalt. Dieselbe Unbill hat auch das rechte Bein des sitzenden Soldaten erfahren.

[23] Vgl. die in Anm. 15 angezogenen Stellen.

[24] Eine Inschrift unterhalb dieser Kreuzigung in S. Francesco besagt: „Haec cappella año Dñi MCCCCLXIII“.

Sie steht aufrecht, lebensgross, in einer reich dekorirten Nische von imitirtem Marmor, das Spezereigefäss in der Linken, mit der Rechten die Falten des Mantels fassend; lange Locken fallen in der gebräuchlichen struppigen Stilisirung auf ihre Schultern herab. Die Vortragsweise hat alle Eigenschaften Piero's, Licht- und Schattenmassen sind grossartig vertheilt, und das Ganze verdient einen Platz unter den hervorragenden Arbeiten desselben. Arezzo. Dom.

Die Nähe von Arezzo und Borgo S. Sepolcro, die höchstens 5—6 Meilen beträgt, wird dem Künstler gestattet haben, seinen Haushalt und seine Familie in der Vaterstadt zu belassen, während er den Arbeiten in der Nachbarschaft oblag. Es sind Nachweise und thatsächliche Beweisstücke genug dafür da, dass während einer guten Reihe von Jahren zahlreiche Aufträge für ihn in Borgo S. Sepolcro eingingen. Von den dortigen Brüdern der Compagnia della Misericordia soll die Bestellung eines Altarbildes vorhanden sein und die betreffende Urkunde wird wol später noch gefunden werden. Das Gemälde selbst ist erhalten; es wird, wenn auch in modern geschmackloser Umgestaltung, in der Hospitalkirche aufbewahrt, welche jene Brüderschaft ehemals inne gehabt hatte.[25] Dieses Werk ist ein lehrreiches Beispiel von Piero's Geschick in der Verwendung des florentinischen Oelmediums und lässt deutlicher als die Fresken in Arezzo die Mischung des umbrosienesischen mit dem florentinischen Charakter hervortreten, in welcher das Stilidiom des Piero della Francesca besteht:

In seiner heutigen Gestalt ist das Altarbild ein grosser hölzerner Schrein, dessen Mitteltheil, ein durch Bogen überhöhtes Rechteck, die gnadenreiche Jungfrau mit schwerer Krone auf dem Haupt enthält, unter deren Armen und Mantel sich knieende Gruppen von Männern und Frauen verschiedener Klassen bergen; links stehen, rechts knieen weibliche Gestalten, bei letzteren auch ein Büssender von der Misericordiencompanie.[26] Die Tafel ruht auf vier Blenden, in denen die Heiligen Sebastian, Johannes der Täufer, Antonius Abbas und Bern- Spedale. B S. Sepolc.

---

[25] Wegen ihrer tüchtigen Leistungen erhielt diese Brüderschaft, nachdem sie aufgelöst worden war, die Vergünstigung, sich zu reconstituiren. Ihre Kirche war mittlerweile in ein Spital verwandelt worden, und um neue Umgestaltung zu vermeiden, wurde den Brüdern ihre jetzige Kirche S. Rocco überwiesen.

[26] Das Blau des Mantels der Maria ist in den Lichtstellen übermalt.

hardin angebracht sind,[27] und das Ganze steht auf einer Staffel, welche zu einem anderen Bilde gehört hat und inmitten die Bestattung Christi zeigt, umgeben von 4 anderen Darstellungen: Geisselung, Christus in Gethsemane, die Marien am Grabe und Noli-me-tangere. Die ursprüngliche Predelle enthaltend 8 Heilige (Benedikt, Hieronymus, Antonius von Padua, Franciskus, Dominikus und drei andere),[28] sowie die Annunziata und der Engel, die sich ehemals in den Seitengiebeln befanden, sind in Gestalt von Pilastern seitwärts vom Rahmen der Madonna aufgebaut,[29] während der Mittelaufsatz der früheren Ordnung jetzt das Ganze überhöht; dieser enthält einen Krucifixus zwischen Maria und Johannes, genau in der Weise wie in S. Francesco zu Arezzo.

Mit Ausnahme der Predellenbilder, die mehr als das übrige in der Tempera-Methode gehalten sind, ist der ganze Altarschrein in der Mischtechnik gemalt, deren wir schon bei Domenico Veniziano gedachten. Sie hat aber in Piero's Hand schon hier Verbesserung erfahren und wurde in seinen spätesten Erzeugnissen noch weiter von ihm vervollkommnet. Dem Madonnentypus des Hauptbildes mangelt es zwar wie auch sonst an Gefälligkeit, doch hat er immerhin seine Schönheit und Würde; die Frauen daneben sind ansprechende Porträts, während die Männer, wenn auch nicht ohne energisches Naturgepräge, sich an das Schema halten, welches in niedrigerer Stufe in der Schule von Gubbio und bei den Malern von Gualdo und Camerino Muster wird. Gleichartige Schönheit bei unfeinem Modell ist den Heiligen auf den Pilastern eigen. Der dräuende Blick in den offenen Augen und realistische Genauigkeit in der Zeichnung der Gliedmaassen sind Züge, die der orthodox-florentinischen Kunstlehre fern stehen und auf sienesischen Einfluss hinweisen. Die Verbindung sienesischen Charakters mit dem derb-florentinischen Vortrag des Andrea del Castagno kehrt auch in der vulgären Heilandsgestalt und in der ziemlich utrirten Haltung der Maria und des Evangelisten wieder. Noch auffälliger ist der Mangel an Feingefühl in der Figur des Sebastian und des Täufers, wogegen die umbrische oder sie-

---

[27] Diese Gestalten sind beschädigt und die Farbe auf der Bildfläche rissig. Die unteren Theile sind verstümmelt oder von der Predelle zugedeckt.

[28] Sämmtlich mehr oder minder schadhaft.

[29] Hier sieht man auf Tafeln das Monogramm der Companie „M . I . A" (Misericordia).

nesische Compositionsweise am meisten in der Predelle vorherrscht. Trotz dieser Ungleichheiten ist doch das ganze Stück Piero's Werk, wobei in untergeordneten Theilen Schülerhände mitthätig gewesen sein mögen.[30] An der Madonna, den Schutzbefohlenen und den Heiligen auf den Pilastern überrascht Weichheit und Farbenschmelz in der Carnation, die ebenmässigen braunen Timbre zeigt; der vollere Auftrag der Schatten verdeutlicht ein Verfahren, das in gleicher Weise an den Gewändern hervortritt, welche, seien sie nun in kräftigen Grundfarben oder in gebrochenen Tönen gehalten, Lasuren von halbem Impasto und von der Farbenfrische haben, die an die Pracht des Colorits der Van Eyck, Antonello, Tizian oder Giorgione reicht.

Während sonach Piero della Francesca hier die Doppelheit seiner Vortragsweise an einem Gemälde offenbart, welches das System der florentinischen Neuerer nach Umbrien verpflanzte, gibt er andererseits ein bezeichnendes Beispiel seiner zur typischen Composition der Sienesen hinneigenden Phantasierichtung in dem Fresko der Auferstehung Christi, welches den ehemaligen Conservatoren-Palast (jetzt Monte Pio) in Borgo S. Sepolcro schmückt:[31]

Dem Vorbilde eines Künstlers — vermuthlich des Segna — folgend, der in früherer Zeit diesen Gegenstand im Kloster S. Chiara derselben Stadt behandelt hatte, malte Piero die vier Wachtsoldaten wuchtig und grossartig in ihrem Waffenschmuck, aber schlafend mit sehr sprechenden Motiven; einer von ihnen liegt höchst geschickt verkürzt an der Vorderseite des Grabes, aus welchem Christus noch theilweis mit dem Bahrtuch umwunden sich eben erheben will, indem er den einen Fuss bereits auf den Rand gesetzt hat. B. S. Sepolc. Monte Pio.

Das Problem Piero's war offenbar, der Gestalt des Auferstehenden, ungeachtet ihres Standpunktes hinter den Kriegerfiguren, überragenden Eindruck zu verleihen, und er erreicht seine Absicht dadurch, dass er die Töne des Vordergrundes und

---

[30] Otto Mündler hat in seiner Kritik der engl. Originalausgabe unseres Buches (s. Zeitschr. für bild. Kunst v. Lützow, Leipzig, Jahrg. 1867, S. 280) auf ein zu diesem Altarstück gehöriges Bild hingewiesen, welches uns allerdings entgangen war. Es ist eine aus ungefähr 10 Figuren bestehende Bestattung Christi, mit Maria, die sich über den Leichnam wirft, völlig im Stile der übrigen Bilder, und befindet sich innerhalb des Tabernakels (Ciborio).

[31] Erwähnt von Vasari IV, 19.

der landschaftlichen Ferne tiefer stimmte. Christus, dem das Laken über die linke Schulter gezogen ist, sodass Oberkörper und rechter Arm bloss sind, macht zugleich realistischen und colossalen Eindruck und imponirt in der Art, wie die archaistischen byzantinisch-sienesischen Werke, die noch aus der Antike erwachsen waren. Die einzelnen Theile sind mit grosser anatomischer Wahrheit durchgebildet; aber das Gesicht hat negerhaftes Gepräge, volle Lippen, gerade breite Nase von Walzenform und hohle Augen, während die Gliedmaassen plump und unschön sind. Der ästhetische Genuss geht vor diesem Auferstehungsbilde fast leer aus, es interessirt hauptsächlich vermöge der wissenschaftlichen Grundlagen, auf denen der Maler arbeitete. Gemalt ist es mit beinahe conventionell zu nennender Breite und in starkem Relief, die verschiedenen Licht- und Schattenpläne sind scharf begrenzt und einzeln durchgeführt. Die Gewänder, aus Doppelstoff bestehend, erinnern in der Art des Faltenbruches an Benozzo; sie haben in den Schattenpartien Lasuren über dem Lokalton, ein Verfahren, das mit gleichem Erfolg auch auf die Fleischtöne übertragen ist.[32] Grössere Freiheit der Behandlung, volleres Impasto sind die Merkmale, welche dazu berechtigen, die Arbeit einer späteren Zeit zuzuweisen als die Fresken im Chor zu Arezzo.

B. S. Sepolc. Comune.

Grössere Sicherheit der Zeitbestimmung, aber geringeren Anhalt für die Kunstforschung gewährt das Wandbild des heiligen Ludwig, welches Piero im ehemaligen Regio Tribunale (jetzt „Comune") zu Borgo S. Sepolcro i. J. 1460 gemalt hat; es ist sehr schadhaft und stellt den Heiligen in Mitra und Amtsornat mit Bischofsstab und Buch dar.[33] —

---

[32] Der Mantel des Auferstandenen ist roth lasirt, der Schatten hat tiefere Lasur desselben Tones. Leider hat die Stelle, wo sich das Fresko befindet, so wenig Licht, dass es nur mit grosser Schwierigkeit studirt werden kann.

[33] Die Inschrift lautet mit Auflösung der Abbreviaturen: „Tempore nobilis et generosi viri Lodovici Acciaroli pro magnifico et excelso populo Florentino rectoris dignissimi capitanei ac primi vexilliferi justitiae populi aere Bargiano MCCCCLX". Der untere Theil der Figur ist zerstört. An einem Fries des architektonischen Hintergrundes sind die Buchstaben des Namens „Lodovicus" angebracht.

Wir lernten bei den Peselli die ziemlich kunstlose Verwendung harziger und glänzender mit neuem Bindemittel zubereiteter Farben kennen; bei den Pollaiuoli sodann die Einführung einer Lasurmethode, bei welcher sie sich derselben Bindemittel in durchsichtigem oder halbsattem Auftrag bedienten. Piero della Francesca nun gibt dem ganzen Verfahren eine neue Richtung. Anstatt den Fleischtheilen seiner Bilder eintönige Lokalfarbe zu geben, auf welcher die Uebergänge der Abtönung aus den Lichtpartien durch die Halbtöne bis zum tiefsten Schatten infolge der schwierigen Manipulation sehr merklich blieben, machte er sich vielmehr ein höchst werthvolles Verfahren der Auflösung des bisher so zähen Bindemittels zu nutze. Dass dies so war, lehrt der Augenschein sowol an früheren wie an späteren Arbeiten des Meisters, auf denen die Fleischtöne ihr Licht nicht von innen d. h. durch die Leuchtkraft der Grundirung erhalten, welche durch die Uebermalung hervordringt, sondern von aussen, indem sie in einer Art grau in grauer Untermalung angelegt, dann durch mittelstarken Auftrag zurecht gemacht und endlich mit durchsichtigen Lasuren vollendet werden. Lichter und Schatten sind durchweg über den Lokalton des Fleisches gelegt, sie wirken daher mit mehr Fülle auf der Tafel, und das Ganze gewinnt an Fettigkeit des Glanzes und schimmernder Pracht. Vermöge vollendeter Einordnung in die Gesammtharmonie der Töne bedingen die Grundfarben der Gewänder einander gegenseitig in ihrem Effekt. Luft- und Hintergrundpartien sind darauf angelegt, dass die helleren Theile (z. B. die Wege) ihr Licht von der weissen Untermalung bekommen, was vermittelst kaum wahrnehmbarer Lasuren erreicht wird, während die nicht so dünn getuschten Stellen doch keineswegs übertriebenen-Farbenkörper haben, sondern immer noch geschmeidig und leicht genug verarbeitet sind. — Unverkennbar hat sich sonach Piero della Francesca manche von den Handwerksfertigkeiten anzueignen gewusst, welche die grossen Leistungen der Van Eycks und des Antonello möglich machten, aber ohne dass sich bei ihm irgend eine thatsächliche Beziehung zu Jenen findet; er kam zu seinem Erwerb lediglich durch verständigere Hantierung mit den Bindemitteln der Pollaiuoli und Peselli, die er seinerseits

eben flüssiger, geschmeidiger und farbloser zubereitete. Und wie in der Technik, so ist er auch im Farbensinn jenen niederländischen und sicilianischen Reformatoren näher gekommen als irgend ein Florentiner.

Von grosser Wichtigkeit als echtes Tafelwerk Piero's ist das Bild der Taufe Christi in der National-Gallerie zu London,[34] ehemals Theil eines Altarstückes in der Priorei von S. Giovanni Evangelista zu Borgo S. Sepolcro, dessen übrige Theile von anderer Hand sind:

London. Nat.-Gall. Der Heiland steht in der Mitte des Bildes im Fluss unter dem Schatten eines Granatbaumes, während Johannes ihm das Wasser aus einer Schale aufs Haupt giesst. Links harren drei Engel; hinter dem Täufer ein Bussfertiger, der sich zur heiligen Handlung bereitet. In der Ferne sieht man vier Männer in orientalischem Kostüm, deren Gestalten sich im Jordan abspiegeln. Ein Garten und die Ansicht von Borgo S. Sepolcro bilden den Hintergrund.

Ernstlichen Eintrag erleidet der Genuss des Bildes durch die äusserliche Beschaffenheit: die Farbe ist abgerieben und das Ganze dadurch auf den Werth einer Untermalung herabgesunken, freilich einer solchen, wie man sie etwa bei einem unvollendeten Gemälde Correggio's erwartet. An Formgebung, Typus und Nacktstudium jedoch gibt sich sofort Piero's Meisterschaft im Ausdruck der Elasticität von Fleisch und Muskeln zu erkennen, wie sich daneben auch seine Sorglosigkeit gegen Alles, was nicht mit der Wahrheitstreue der Bewegung zusammenfällt, in den plumpen Extremitäten ausspricht; auch das genaue Studium der Antike ist in den etwas akademisch behandelten Figuren deutlich.

Wir haben die Originalurkunde vom December 1466 noch in Händen, laut welcher die Brüder von der Companie der Nunziata zu Arezzo eine Kirchenfahne mit der Verkündigung bei Piero bestellten. In diesem Contrakt ist eine Clausel von besonderer Bedeutung: es wurde nämlich verlangt, das Bild solle durchweg

---

[34] N. 665. Holz. Tempera. H. 5 F. 5½", br. 3 F. 9½". 1861 beim Verkauf der Sammlung Uzielli erworben. — Die übrigen dem Piero zugeschriebenen Bilder der Nat.-Gall. finden am Schlusse des Cap. ihre Erledigung.

„in Oel gearbeitet“ sein.[35] Als die Auftraggeber im November 1468 ihre Fahne in Borgo S. Sepolcro abholen lassen wollten, ergab sich, dass der Maler schon seit Jahr und Tag (seit Juni 1467) nicht mehr in seiner Vaterstadt anwesend war; er hatte, um der Pest aus dem Wege zu gehen, seinen Wohnsitz nach La Bastia verlegt. Ihre Befriedigung über seine Arbeit aber legten die Besteller in einfach warmer Weise an den Tag; sie schildern, wie die Brüderschaft am nächstfolgenden Sonntag unter Vortragung ihres neuen Erwerbes in feierlicher Procession auszog. Die öffentliche Meinung in Arezzo bestätigte, dass Piero seine Schuldigkeit gethan habe, ein Zeugniss, das wir leider nicht mehr prüfen können, da das Gemälde untergegangen ist.

In diese Jahre wird auch die Ausführung des kleinen Tafelgemäldes in der Akademie zu Venedig (Bildniss eines Mannes, der vor dem heil. Hieronymus kniet) versetzt werden müssen, welches durch die Namensaufschrift des Künstlers beglaubigt ist:

Der Heilige, welcher von vorn gesehen dasitzt und in einem Buche blättert, ist offenbar der Schutzpatron des Knieenden, was auch die Beischrift „Hier. Amadi. Aug. P.“ bestätigt. Anordnung der Figuren und landschaftliche Staffage, in welcher man eine Stadt von grosser Aehnlichkeit mit Borgo S. Sepolcro erblickt, erinnern lebhaft an das Fresko in Rimini und sind sehr charakteristisch für Piero, dessen Name: „PETRI DE BV̄GO Sc̄i Sepulcri opus“ an dem Baumstamme links angeschrieben ist, auf welchem das Krucifix des Hieronymus steht.[36] Das Ganze hat ungefähr gleichen Belang wie das Bild der National-Gall. in London; die Zeichnung ist von der Reinheit und Schärfe der Verrocchio und Lionardo. Akad. d. K. Venedig.

Nach dem, was wir von den Beziehungen Piero's zu Sigismund Malatesta wissen, ist sehr möglich, dass das Porträt auf unserem Bilde den Girolamo, Sohn des Carlo Malatesta von Sogliano darstellt, der sich i. J. 1464 mit einer Tochter Federigo's von Urbino verheirathete.[37] Hieraus wird uns auch das Verhältniss verständ-

---

[35] „lavorato a olio“. S. den Contrakt und die Verzeichnung der weiteren Umstände im Giorn. stor. Jahrg. 1862, S. 11 ff.

[36] Venedig, Akad., N. 419. Holz. H. 0,48 M., br. 0,39 M. Die Lasuren und die feineren Züge des Bildes sind sehr mitgenommen; es ist jetzt nur noch ein dünn gefärbtes Chiaroscuro.

[37] Vgl. über Girolamo: (F.) Ugolini, Storia dei Conti d'Urbino, Florenz 1859 II, 27 f.

licher, in welches der Künstler kurz nachher mit dem Herzog von Montefeltro, Sigismund Malatesta's grimmigem Feinde, kam, wenn gleich Beispiele aus vielen Jahrhunderten lehren, dass in Geschmackssachen und Kunstinteressen keine politische Parteigängerschaft galt; denn aus Gründen, die sich bei der Prunksucht und der ästhetischen Speculation der Italiener von selbst ergeben, sehen wir Künstler ganz unbehelligt abwechselnd an Höfen verkehren und gastiren, deren Fürsten unter einander tödlich verfeindet waren.

S. Chiara. B. S. Sepolc. Wir schalten an dieser Stelle ein, dass die „Himmelfahrt Mariä“ in S. Chiara zu Borgo S. Sepolcro, wenn sie auch vermöge ihrer tiefen Farbenstimmung an Piero erinnert, kein Anrecht auf seinen Namen hat, sondern durch ihr ganzes Aussehen auf Maler wie Gerino von Pistoia oder Francesco von Città di Castello hinweist, von deren Stil wir später noch zu reden haben,[38] — und suchen nun nach Anhaltepunkten für die Bestimmung der Zeit, in welcher unser Umbro-Florentiner seinen Weg von neuem über die Hügel der Ostseite des Gebirges nahm, das Toskana von den Marken trennt, um in Urbino thätig zu sein. Hier kommen uns die Urkunden der Brüderschaft des Corpus Domini zu statten, welche erzählen, dass Piero im April 1469 beauftragt ward, ein Altarbild zu malen, und dass ihm seine Reisekosten durch Giovanni Santi, den Vater Rafaels, vergütet wurden.[39]

Der Herzog Federigo von Urbino, „der neue Sertorius“, wie

---

[38] Dieses Altarbild in S. Chiara (ehemals S. Agostino) wird von den neuesten Herausgebern des Vasari (IV, 18, Anm. 3) dem Piero zugeschrieben. Es enthält die Assunta zwischen 6 musicirenden und singenden Engeln; unten S. Franciskus, Hieronymus, Ludwig und Clara; in der Ferne Johannes der Täufer, Thomas und die Apostel. Es ist eine sorgsam ausgeführte Arbeit, aber von schwachem Charakter. — Francesco di Città di Castello, den wir oben genannt haben, zeigt viele Züge von Perugino's Schule in Verbindung mit einer Art der Zeichnung, welche an Piero della Francesca erinnert; seine Figuren sind mager und eckig. Dem Perugino nähert er sich am meisten in einem Bilde zu Città di Castello. — Passavant (Rafael B. I, S. 433) weist dem Piero auch eine Himmelfahrt in S. Maria de' Servi in Borgo S. Sepolcro zu, doch ist schwer begreiflich, wie ein Mann von der Erfahrung dieses Autors ein so rein sienesisches Produkt mit den Arbeiten dieses grossen Meisters verwechseln konnte. Vgl. hierzu unter Benvenuto di Giovanni.

[39] Santi zählt in seiner Reimchronik den „Pier del Borgo“ unter seinen grössten Zeitgenossen auf (s. Pungileoni, Elogio stor. di G. Santi p. 73 und Passavant, Rafael I, 472). Die Nachricht über Piero's Ankunft in Urbino bei Pungileoni a. a. O. 75.

ihn Verino nennt,[40] stand damals als Generalcapitän der Liga von Florenz, Neapel und Mailand gegen den Papst und die Venezianer auf der Höhe seiner Macht und seines Reichthums. Unter der Leitung des Luciano Lauranna, eines Dalmatiners, wie man annimmt, welcher nachmals durch den Florentiner Baccio Pontelli abgelöst wurde, hatte er weitaussehende Bauunternehmungen begonnen; Francesco di Giorgio war sein Berather in Befestigungssachen, und Santi gehörte zu den Künstlern, welche seinem kleinen Staat friedlichen Ruhm einbrachten. Dass ein solcher Fürst auch den Piero della Francesca heranzog, als dieser mit Santi's Empfehlung nach Urbino kam, verstand sich von selbst,[41] und es ist möglich, dass Piero unverweilt in des Herzogs Dienst arbeitete, zumal da wir von der Ausführung des Auftrags der Corpus Domini-Brüder nichts erfahren. — Die ersten Arbeiten, die er für den neuen Gönner lieferte, waren das Bild der „Geisselung Christi" in der Sakristei des Domes, angeblich eine Allegorie auf den schauderhaften Ausgang des Odd' Antonio von Montefeltro,[42] und sodann die Apotheose des Herzogs und seiner Gemahlin Battista Sforza. Das Schicksal Oddantonio's ist historisch überliefert: mit seinen Günstlingen Tommaso dell' Agnello von Rimini und dem apostolischen Protonotar Manfredo de' Carpi fiel er unter den Knütteln von Mördern, die in ihrem Zeitalter wenigstens durch berechtigtes Rachegefühl für freche Schandthat entschuldigt waren. Der Prinz selbst hatte übrigens von ihnen verschont werden sollen, aber es war unmöglich gewesen, die Begleiter allein zu tödten. Nach einer Ueberlieferung urbinatischer Specialgeschichtschreiber sollen drei Figuren im damaligen Zeitkostüm, welche an der Aussenseite des Porticus angebracht sind, in welchem auf Piero's Bilde die Geisselung vor sich geht, Bildnisse der Mörder sein.[43]

---

[40] Ugolino Verino de illustr. urb. Flor. lib. II und III.

[41] Fra Luca Pacioli bezeichnet in der Dedication seiner „Somma de Aritmetica" an Guidubaldo von Urbino, 1494, den Piero als „il monarca alli tempi nostri de la pictura Pietro di Franceschi nostro terraneo, l'assiduo de la excellenza V. D. Casa familiare". S. Passavant, Rafael I, 434 f. Daraus geht hervor, dass Piero mit zwei aufeinander folgenden Herzögen von Urbino wol bekannt war.

[42] s. Guida di Montefeltro p. 1 und Ugolini, stor. dei Conti d' Urbino I, 293.

[43] Die Inschrift „convenerunt in unum", welche sich nach Passavant, Rafael I,

Von Anderen werden diese Porträts für Guidubaldo den Vater und Odd'Antonio und Federigo, seinen legitimen und illegitimen Sohn, angesehen. Aber ganz unabhängig von der Deutung betrachtet stellt sich uns das in dem neuen Malsystem ausgeführte Bild als das beste dar, das Piero bisher geliefert hatte:

Urbino. Dom Sakrist. Pilatus sitzt, im Profil gesehen, links auf dem Richterstuhle unter prachtvoller Säulenhalle, in deren Mitte der nackte Heiland, an einen Pfeiler gebunden und mit einem Idol gekrönt, die Streiche dreier Schergen erduldet. Ausserhalb an der rechten Seite und weiter vorn steht an der Ecke einer Strasse, die auf Bäume und ins Freie mündet, die oben besprochene fragliche Gruppe. An der Schwelle des Podiums, worauf Pilatus thront, liest man die Inschrift: „OPVS PETRI DE BVRGO SCI SEPVLCRI.“[44]

Aus diesem Bilde spricht der Stil, den Piero's Arbeiten in Arezzo erst theilweise tragen, in verfeinerter Gestalt. Der schöne Aufbau der Colonnade, welche dem Vorgang als Bühne dient, die Rangordnung der Figuren nach ihren verschiedenen Raumplänen, die gewissenhafte Abschattirung und das geziemende Relief der Töne zeigen den Architekten, den Geometer und den Meister der Perspektive auf gleicher Höhe. Der Sinn für Tiefe und Rundung wird durch die Sorgfalt und Glätte der Tinten, grosse Weichheit und Verarbeitung der Farben und vollendetes Zusammenstimmen der Theile naturgemäss unterstützt. Immerhin erkennt man auch hier noch, dass Piero's künstlerisches Interesse stets überwiegend der Hauptmasse des menschlichen Körpers zugewendet war.

Vollendeter noch kommt sein technisches Verfahren in dem jetzt der Uffizien-Gall. in Florenz gehörigen Diptychon zur Geltung, welches das urbinatische Herzogspaar verherrlicht:[45]

Uffizien. Florenz. Die Vorderfläche enthält rechts das Profil-Porträt Federigo's im Barett, der dem Beschauer seine linke Seite bietet, die glücklicherweise in einem Turnier, in welchem er hart mitgenommen worden war, keinen Schaden erlitten hatte; gegenüber, ebenfalls in scharfem

---

433 und nach dem Commentar zum Leben des Piero im Katalog der Londoner Nat.-Gall. neben diesen Figuren befinden soll, und welche auf die Mörder zu deuten wäre, existirt nicht mehr.

[44] Empfindliche Beschädigung hat das Bild durch einen wagerechten Sprung und den Bruch im Kopfe der Mittelfigur in der Gruppe rechts erfahren.

[45] Uffizien N. 1300, Holz, kleines Format.

Profil, seine junge Gemahlin mit Perlen-Halsband und ins Haar eingeflochtenem Häubchen. Den Hintergrund bilden fein ausgeführte Fernsichten. Beide fürstliche Personen sind nichts weniger als schön, — der Herzog hat pulcinellartige hölzerne Züge und ungewöhnlich kleine Augen, die Herzogin sehr faden Ausdruck — aber ihre Bildnisse sind unübertrefflich in der lionardesken Präcision der Zeichnung sowie im Schmelz und in der Verarbeitung des Impasto. — Auf den Rückseiten der Bilder sind wieder Herzog und Herzogin einander im Triumph gegenüber gestellt: Federigo sitzt mit den Schmuckstücken seiner Feldherrnwürde angethan, den Helm neben sich, in der ausgestreckten Hand das Scepter, im Feldstuhl, der auf einem langen von zwei Schimmeln gezogenen Triumphwagen steht; die hinter ihm stehende geflügelte Siegesgöttin drückt ihm den Kranz in's Haar. Auf dem Vordertheil des Wagens, den ein kleiner Amor regiert, sitzen die 4 weltlichen Tugenden: Justitia mit Schwert und Wage, Prudentia janusköpfig mit dem Spiegel vor sich, Fortitudo, die eine Säule zerbricht, und Temperantia. Die Unterschrift lautet: Uffizien. Flor.

Clarus insigni vehitur triumpho
Quem parem summis ducibus perennis
Fama virtutum celebrat decenter
Sceptra tenentem.

Battista Sforza fährt auf gleichartigem, von 2 Einhörnern gezogenem Wagen, umgeben von 4 allegorischen weiblichen Gestalten, Glaube, Liebe, Hoffnung und Unschuld (mit zwei Tauben). Die Hintergründe sind auf beiden Bildern wieder weite blühende Fernsichten mit Flüssen und Bergketten von ungemeiner Tiefendimension. Unter dem Triumph der Herzogin steht:

Quemodum rebus tenuit secundis
Coniugis magni decorata rerum
Laude gestarum volitat per ora
Cuncta virorum. —

Einzelporträts wie Allegorien, die so recht den mythologisirenden höfischen Theaterpomp der Frührenaissance zeigen, und die weiten Fernsichten der Landschaftsstaffage sind mit gleichem Talent in der von Piero verbesserten Mischtechnik vorgetragen. Die Mängel in der Zeichnung des Pferdes, welche in Arezzo auffallen, sind hier beseitigt; die Zugthiere vor dem Triumphwagen stehen an Genauigkeit denjenigen des Verrocchio nicht nach. Auch eine andere Analogie drängt sich uns angesichts dieser Meisterstücke auf: die mit dem Altarbild des Justus von Gent in S. Agata zu Urbino, welches zwei Jahre später (1474)

entstand.[46] Der Vergleich lehrt wenigstens so viel, dass die italienische Kunst von diesem Niederländer zweiten Ranges nichts mehr zu lernen hatte.

Urbino erhielt auch noch anderen malerischen Schmuck von Piero. Zwar kann man die 6 Tafelbilder von Aposteln im Dome, die ihm zugeschrieben werden und auf die wir bei Gelegenheit Santi's zurückkommen, nicht dafür gelten lassen; dagegen ist Piero

S. Chiara. Urbino.

sicherlich der Maler eines vortrefflichen Bildes in S. Chiara, welches einen zweistöckigen runden Tempel, beiderseits durch eine Häuserreihe flankirt zum Gegenstande hat. Hier findet sich der Geschmack und die Kenntniss, welche wir bereits an Piero kennen, und die exakte perspektivische Zeichnung verbunden mit grösstem Feingefühl für die allmälige Abtönung der Farben je nach dem Abstand der Flächen, auf denen sie erscheinen sollen. — In diese Zeit fällt wol auch die Vollendung von Piero's Abhandlung über die Perspektive, die er nach Fra Luca Pacioli's Angabe in seiner Vaterstadt in der Vulgärsprache begonnen hatte und die durch seinen Freund Maestro Matteo ins Lateinische übersetzt wurde.[47] Fra Luca, der in seinem 1494 veröffentlichten Werke „Somma de Aritmetica" nur die Thatsache bestätigt, ohne genau anzugeben, wann Piero geschrieben hat, ist sehr unbilliger Weise des Plagiats an seinem Freunde bezichtigt worden. Er ist in Wahrheit völlig unschuldig daran, wie er überhaupt von dem trefflichen Künstler stets mit ungewöhnlicher Achtung spricht. Aus einem seiner Werke erfahren wir übrigens, dass Piero della Francesca erst nach 1509 gestorben ist. Luca's Traktat über die Architektur, welcher in jenem Jahre erschien, erwähnt des Piero, „der noch am Leben und in den Zeiten, da er noch zu arbeiten vermochte, ein König in der Kunst gewesen sei, wie Urbino, Bologna und Ferrara, besonders aber die Stadt Arezzo bewiesen, die viele Zeugnisse seiner Hand auf Mauern und Leinwand, in Oel und Gouache aufweisen könnten." — Diese Aeusserung hat noch

---

[46] Die herzoglichen Porträts müssen wol vor dem J. 1472 gemalt sein, in welchem die Herzogin starb.

[47] s. Fra Luca Pacioli: Somma de Aritmetica vol. I, p. 68 tergo (bei Harzen. Archiv f. d. zeichn. K. 1856 p. 236).

einen speciellen Werth, indem sie andeutet, dass Piero della Francesca, der zwar nicht, wie Vasari will, erblindete,[48] aber doch allmälig durch's Alter die Fähigkeit zum Malen verlor, auch im nördlicheren Italien thätig gewesen ist. In Bologna hat er keine Spuren zurückgelassen, aber sein Aufenthalt in Ferrara lässt sich beglaubigen;[49] Fra Luca und Vasari's Versicherung geben genügende Beweismittel an die Hand. Der Biograph berichtet genauer, als sonst seine Art ist, dass Piero, während er in Pesaro oder in Ancona beschäftigt gewesen, vom Herzog Borso nach Ferrara eingeladen worden sei, der ihm die Ausschmückung vieler Zimmer in seinem Schlosse anvertraut habe; die Bilder wären jedoch später infolge des moderneren Umbaues unter Herzog Ercole dem älteren zu Grunde gegangen.[50] — Der Palast „Schifanoia" („Sans-Souci") erhielt in der That seinen Schmuck durch Herzog Borso in den Jahren zwischen 1450 und 68; der Nachfolger Ercole änderte das Gebäude, indem er das alte Dach abnehmen und ein Geschoss aufsetzen liess.[51] Sehr möglich nun, dass Piero's Fresken beim Umbau zerstört worden sind; aber er hatte lange genug in Ferrara zugebracht, um merklichen Eindruck bei den Malern der Stadt zu hinterlassen, wo er manchen Gehilfen benutzt haben muss. Das bezeugen etliche Wandgemälde im oberen Stockwerk des Palastes Schifanoia, welche i. J. 1840

---

[48] Vas. IV, 23 erklärt, Piero della Francesca sei in seinem 60. Jahre erblindet. 1469 nun war er in Urbino im vollen Besitz seiner Sehkraft, ist aber wol später gebrechlich geworden, denn Pacioli's Worte besagen, dass er im J. 1509 nicht mehr arbeitstüchtig war. Setzen wir also seinen Tod etwa in dieses Jahr (1509), so ergibt sich mit Anschluss an die Notizen Vasari's folgendes Verhältniss: er stirbt mit 86 Jahren — sonach wäre er 1423 geboren; er erblindete im 60. — also 1483. Vgl. Harzen a. a. O. S. 232, der in dem Umstande, dass Fra Luca in seinem später (1510) erschienenen „Compendium de viribus quantitatis" dem Lionardo da Vinci das Prädicat „prencipe oggi fra mortali" gibt, eine Bestätigung von Piero's Ableben erblickt.

[49] Vasari (IV, 213 f.) sagt, Francesca sei in Ferrara durch „quel duca" (scil. ferrarese) reichlich für Arbeiten honorirt worden, sodass sich Galasso Galassi dadurch bewogen gefühlt habe, sein Glück ebenfalls dort zu versuchen. — Leonardo Pesarese erwähnt ihn in seinem „Specchio delle Lapidi" fol. Venedig 1516, p. 48: „Nam in pictura arte quis prestantior Petro Burghensi Mellozzoque Ferrariensi (?)".

[50] Vas. IV, 16, 17.

[51] Vgl. Baruffaldi (G.) Vite de' Pittori etc. Ferraresi (Ferrara 1844 I, 69). Laderchi (C.) La Pittura ferrarese (Ferrara 1856 p. 25) betont, Piero könne nach 1469 nicht hier gemalt haben, da er seit 1458 blind gewesen sei, was jedoch, wie wir oben (Anm. 48) gezeigt haben, wol Irrthum ist.

wieder aufgedeckt wurden. Sie haben die Verherrlichung verschiedener Gottheiten im Zusammenhang mit den Zeichen des Thierkreises zum Gegenstand. Die eine Bilderreihe, welche u. a. den Triumph der Minerva, der Venus und des Apollo enthält, steht in Composition und Ausführung der Weise Piero's ziemlich nahe:

P. Schifanoia. Ferrara.

Auf dem einen Stücke (über dem Sternbilde des Widders) sieht man im Vordergrunde Minerva, wie sie eine lange Lanze in der Hand von zwei Einhörnern im Thronwagen umhergefahren wird, an dessen Ecken Amoren sitzen, die Festons halten; der Zug scheidet zwei Gruppen von Männern und Frauen, jene mit wissenschaftlichen Dingen, diese mit Zubereitung der Wolle am Webstuhle beschäftigt. Im zweiten (über dem Sternbilde des Stieres) Venus im Schiffswagen von Schwänen gezogen, einen Ritter (den Mars) als Gefangenen vor sich auf den Knien, links und rechts am Ufer Minnesänger und tändelnde Paare, im Hintergrund die Grazien. Das vierte enthält den mit verschiedenfarbenen Rossen bespannten und von Aurora gelenkten Wagen Apollo's, geleitet von einer Schaar nackter Kinder; ausserdem noch mannigfaltige andere Episoden. — Die benachbarten Wände bieten sodann eine Fortsetzung des Cyklus, verrathen aber viel geringeres künstlerisches Vermögen. Wir kommen später bei Schilderung der ferrareser Schule auf denselben zurück.

Vom Charakter der drei Hauptbilder kann man kaum sagen, dass er dem Gepräge der heimischen ferrareser Schule entspricht; auch der paduanische Stil herrscht nicht ausschliesslich in ihnen, sondern der vorwiegende Einfluss ist der umbrische des Piero. Die Manier hat in manchem Betracht Aehnlichkeit mit Benedetto Buonfigli; jedenfalls bekundet sie, dass vermöge der künstlerischen Vermittlung Piero's die Schule von Ferrara der von Perugia ebenso nahe stand wie andererseits der paduanischen. In einigen Gruppen des Triumphs der Minerva haben die in geziemendem Relief von einander abgehobenen Köpfe Typen, welche den Einfluss der Schule Francesca's offenbaren. Die Composition ist bei den drei Bildern grossartiger, geometrisch correkter und fehlerfreier stilisirt, als man sie bei ferraresischen Malern der Zeit findet; sie nähern sich der Vortragsweise Piero's so weit, dass ihre allerdings ferraresischen Urheber in irgend einer Beziehung zu ihm gestanden haben müssen.

Wir deuteten oben auf eine ähnliche Beziehung Piero's zu den Arbeiten des Buonfigli hin. Zu welcher Zeit unser Meister in

Perugia verweilt hat, ist allerdings höchst ungewiss; doch bewahrt die dortige Akademie ein Altarbild von ihm, welches ohne Zweifel dasselbe ist, das Vasari eingehend schildert und Mariotti noch im Nonnenkloster S. Antonio sah:[52]

Es ist ein umfangreiches Giebelstück: inmitten die thronende Madonna mit dem Kinde, in den Seitenblenden vier Heilige (Franciskus, Elisabeth, Johannes der Täufer und Antonius von Padua), oben die Verkündigung, und in der verstümmelten Staffel noch 2 Heilige. Akad. Perugia.

Die Annunziata ist hier genau wie wir sie sonst bei Piero finden, der Engel von graziöserem Ausdruck als gewöhnlich, die thronende Maria ebensowenig ansprechend wie der nackte Knabe mit seinem gar zu feisten Körper und unschönen Typus. Aber eben dieser Typus scheint dem Boccati von Camerino, dem Matteo von Gualdo und dem Bartolommeo von Foligno zum Muster gedient zu haben, und selbst dem Buonfigli hat er, wie es scheint, bei seinen Arbeiten vorgeschwebt. Die Heiligen unseres Gemäldes haben mehr oder minder untersetzte Figur und gewöhnliches Gepräge; die krampfige Fingerhaltung des Franciskus bringt das Bild im Hospital zu Borgo S. Sepolcro lebhaft in Erinnerung. Alles betrachtet hat man das Ganze als echte Arbeit Piero's anzuerkennen, wenn es auch die Mischtechnik, in der es gemalt ist, unvollkommen repräsentirt. Die mühsam gemischte Farbe hat tiefe Stimmung auf bräunlicher Untermalung und die Schatten sind satt mit Asphalt aufgesetzt. Die Gewänder zeigen die Wickelmotive und die Eckigkeit, wie sie bei den Pollaiuoli und bei Benozzo Gozzoli geläufig sind. — In Piero's Manier, auch nicht anziehender als das eben besprochene, ist das Gemälde der Klosterkirche S. S. M. d. Gr. Maria delle Grazie bei Sinigaglia (Maria mit dem Kinde zwischen Sinigaglia. Engeln),[53] ein Temperabild in der Uebergangs-Technik mit sehr pastos aufgetragenen Schatten und harter bleierner, wenn auch

[52] s. Vasari IV, 21 und Mariotti, Lettere pittoriche 125.

[53] Halbfiguren. Maria's Haar ist ganz durch ein weisses Kopftuch bedeckt, das Kind hat in der linken Hand eine weisse Rose und segnet mit der rechten. Im Zimmer, das den Hintergrund bildet, steht auf einem Gestell ein Körbchen mit Linnen; durch's Fenster sieht man auf ferne Landschaft. Die Farbe des Bildes hat gelitten. Es wird von O. Mündler (Beiträge zu Burckhardt's Cicerone, Leipzig, Seemann 1870 S. 24) dem Fra Carnovale zugeschrieben.

durchlässiger Färbung. Hier stehen die wohlgefälligeren Formen der Engel und das genau im Typus des Altarbildes in Perugia gehaltene Christuskind einander auffällig gegenüber.

Wir wenden uns schliesslich zu vereinzelten Gemälden, die unter Piero's Namen auftreten:

In Borgo S. Sepolcro besitzt die Familie Marini Franceschi, Nachkommen des Malers, ein Porträt Piero's in Oel, welches recht mittelmässig und jünger ist, als seine eignen Arbeiten, aber vielleicht Copie desjenigen, welches dem Holzschnitt Vasari's zu Grunde liegt.

Ebenda befinden sich auch 4 kleine Heiligenfiguren, etwas über halblebensgross, S. Antonius zwischen S. Clara und Apollonia und eine andere Figur, sehr schadhaft und übermalt, aber noch in Piero's Charakter.

In Città di Castello, im Kloster der heil. Caecilia, wird eine Krönung Maria's mit Heiligen ohne Berechtigung unserem Meister zugewiesen; das Bild scheint weit eher dem Ridolfo Ghirlandaio oder der Jugendperiode Granacci's anzugehören, als derselbe unter Domenico's Leitung stand.

Mailand besitzt kein echtes Werk Piero's. N. 111 in der Gall. der Brera (Bernhardin mit Engeln), dort dem Mantegna zugeschrieben, wird wol richtiger einem der Morone zugetheilt.[54] — Sein Einfluss auf die aretinischen Maler ist — wenn auch die Früchte keinen grossen Rang beanspruchen können — doch an zwei Freskenbildern in Arezzo merklich: an der Madonna mit Heiligen im Palazzo del Comune, welches die Jahrzahl 1483 trägt,[55] und an dem Marienbild mit Benedikt und Bernhard und dem Datum 1512 in der Sakristei zu S. Bernardino.

London, Nat.-Gall. N. 585. Ein schönes weibliches Profilporträt,[56] aber nicht unbedingt von Piero della Francesca; es hat florentinischen Charakter mit Zügen, die auf einen Maler schliessen lassen, der sich an dem Stil der Schlachtstücke Uccelli's gebildet hat, denselben aber in der Zeichnung übertrifft. — Das Bild wird mit einem zweiten in London bei Mr. Barker für Porträt der Isotta da Rimini, der vierten Frau des Sigismund Malatesta, gehalten; offenbar kann aber nur eins von beiden das Bildniss sein. Das der Barker'schen Sammlung soll mit dem Porträt auf einer Medaille des Vittore Pisano übereinstimmen. Der Stil des Gemäldes als solcher ist nicht darnach angethan, uns von der Urheberschaft Piero's zu überzeugen, wenn es auch immerhin ein wackeres Beispiel italienischer Kunst bleibt.

---

[54] Harzen a. a. O. S. 233 erklärt das Bild für Piero's.

[55] Auch diess wird von Harzen a. a. O. als echtes Werk Piero's betrachtet. Die Figuren sind lebensgross.

[56] Tempera. Holz. H. 1 F. $4^1/_2$", br. $11^1/_2$".

Ebenfalls in Mr. Barker's Sammlung befindet sich eine Madonna, die vor dem nackten Kinde kniet, mit fünf singenden oder spielenden Engeln an der einen, Joseph an der andern Seite; zwei Schäfer im Hintergrunde der Landschaft.[57] Es ist in der Farbe lädirt und scheint unvollendet gelassen zu sein, die Malerei zeigt starkes Impasto und einen braunen Ton. Die Männer auf dem Bilde haben in der Grobheit des Typus Verwandtschaft mit Signorelli, den wir als Piero's Schüler kennen. Als Kunstwerk steht das Gemälde höher als die beiden in Perugia und Sinigaglia. Gall.-Bilder.

London, bei Mr. Drury Lowe: ein Porträt, gute Arbeit in der Art der mit Piero's Weise verquickten umbrischen Manier.[58] Es ist aber nicht von unserem Meister; vgl. später unter Giovanni Santi.[59]

Diesem Ueberblick über die Lebensthätigkeit des Piero da Borgo und der Fortschritte, welche die italienische Kunst seinem grossen und eigenthümlichen Talente verdankt, ist hinzuzufügen, dass Piero sich das Verdienst erwarb, den kühnen ungestümen Stil des Luca Signorelli zu erziehen, dessen Bilder vereint mit den seinigen auf alle Schulen ihrer Heimath Einfluss übten. Am Hofe Herzog Federigo's von Urbino waren beide Künstler daran betheiligt, einen fremdartigen Glanz zu erzeugen, der bald verblasste. Rafaels frühe Studien erhielten durch Vermittelung des Vaters wohlthätigen Anstoss von Francesca, aber die mangelhafte Nahrung, die er daheim fand, drängte ihn in die Richtung Perugino's. In gleicher Weise empfanden auch die Schulen der adriatischen Landschaften Mittelitaliens die Einwirkung von Piero's Genie, bis sich venetianische und paduanische Künstler in den Marken niederliessen. Melozzo da Forli z. B. gehört zu den Malern, bei welchen sich viele Züge aus der Berührung mit Piero oder der Beschäftigung mit seinen Werken herleiten, und er wiederum steigerte durch sein Beispiel die Wirkung derselben Einflüsse bei Santi, der bereits durch die Persönlichkeit des

[57] Das Bild kam — wenn wir nicht irren, aus dem Besitz der Familie Marini Franceschi — zum Verkauf nach Florenz und ist von den Herausg. des Vasari IV, Anm. zu S. 13 und 14 als bei Cav. Frescobaldi befindlich geschildert.

[58] Auf der Ausstellung in Manchester N. 48.

[59] In der Lindenau-Sammlung zu Altenburg (Pohlhof) befindet sich unter N. 160–161 eine Madonna mit Kind und dem jungen Täufer und Engeln, ein flämisches Bild, welches keine Beziehung zu Piero della Francesca hat. — Das Porträt N. 1204 in den Uffizien, Florenz, ist weder von Piero, dem es mit? zugeschrieben wird, noch überhaupt von Werth.

Meisters, den auch er gekannt und geschätzt hatte, nach dieser Seite angeregt war. Melozzo's Einwirkung auf Santi's Stil war so gross, dass etliche Arbeiten desselben genau die charakteristischen Züge an sich tragen, die an Melozzo's Schüler Marco Palmezzano hervortreten. Die Gruppe von Künstlern aber, an deren Spitze Piero della Francesca steht, und die sich in der Mehrzahl als Umbro-Florentiner kennzeichnen, indem sie aus der Vereinigung florentinischer Grundsätze mit umbrischem Naturell ein eigenes Idiom entwickeln, bilden einen sehr erheblichen Faktor zur kräftigen Hebung der italienischen Kunst. —

Von zahlreichen Kunstschriftstellern wird Piero della Francesca mit Fra Carnovale in enge Verbindung gesetzt. Mit den vorhandenen Bildern Francesca's erscheint der Name dieses Mönches in keinerlei urkundlicher Nachricht vereint. Er wird gelegentlich von Vasari erwähnt, z. B. im Leben Bramante's als Maler eines Bildes in S. Maria della Bella in Urbino, dessen Gegenstand nicht angegeben ist;[60] aus Einzelnotizen über ihn bringt Pungileoni Folgendes zusammen:[61] er hiess Bartolommeo, war Sohn eines Giovanni di Bartolo Corradini und trat in den Dominikanerorden; 1456 wurde ihm (laut mitgetheilter Urkunde) auf Grund gegenseitigen Einvernehmens die Lieferung eines Gemäldes für die Brüderschaft Corpus Christi in Urbino erlassen; 1461 fungirt er als „pievano" oder Curat in S. Cassiano zu Cavallino bei Urbino, eine Stellung, die er anderen Dokumenten nach bis 1488 beibehalten hat, wenigstens wird erst in diesem Jahre ein Amtsnachfolger genannt. — Hiernach scheint so viel klar, dass ein Dominikanermönch des Namens Bartolommeo di Giov. Corradini in den fünfziger Jahren des 15. Jahrh. in Urbino als Maler thätig gewesen ist; aber dass dieser Bartolommeo mit Carnovale identisch sei, darüber ist nichts Beweiskräftiges beigebracht, wie es auch durchaus an authentischen Berichten über seine Werke fehlt. Pungileoni fügt jedoch nach thatsächlichen Informationen aus dem Kloster S. Bernardino zu Urbino, welche er aus zweiter Hand

---

60 Vas. VII, 125. 126.

61 s. dessen Elogio storico di Giov. Santi p. 52 ff.

mittheilt,[62] noch ferner hinzu: „um das Jahr (1472) malte das Altarbild am Hochaltar (in S. Bernardino) Fra Bartolommeo, genannt „Fra Carnovale“, weil die Mutter Gottes auf demselben das Bildniss der Herzogin Battista Sforza, Gemahlin Herzog Federigo's ist, und das Kind auf ihrem Schoosse Porträt des Sohnes, den die genannte Herzogin dem Herzoge geboren hatte.“ — Das ist nun ein Bericht und eine Mummerei, auf deren Gewähr hin schwerlich Jemand geneigt sein wird, dem Fra Carnovale jenes Altarstück zuzuerkennen, welches jetzt in der Gall. der Brera in Mailand hängt.

Maria ist lebensgross unter einer Halbkuppel thronend dargestellt, welche an architektonischer Schönheit mit den Leistungen des Leon Battista Alberti wetteifern kann. Das Christuskind mit Perlen- und Korallenamulet als Halsband liegt schlafend auf den Knieen der Mutter ausgestreckt und wird von ihr und von Federigo von Urbino angebetet, der in vollem Waffenschmuck rechts zu ihren Füssen kniet; er hat den Helm abgelegt, sodass man den Kahlkopf sieht, trägt das Schwert an der Seite und über dem Harnisch ein Brokatkleid. Vier Engel, paarweis in pagenartiger Haltung sowie die Heiligen Hieronymus, Bernhardin und Johannes d. Täufer (links), Franciskus, Petrus Martyr und ein Sechster (rechts) sind der Madonna zur Seite gestellt.[63] Mailand. Brera.

Das Bild, streng in Piero's Art und Weise gehalten, bekundet Kenntniss der Perspektive und der geometrischen Theilung der

[62] Sie existiren genau in der Fassung, die Padre Pungileoni (a. a. O. S. 53) gibt, und bestehen aus Aufzeichnungen, die offenbar dem vorigen Jahrhundert angehören.

[63] Brera N. 107. Holz. H. 2,47, br. 1,68 M. Eine Abbildung s. bei Litta, Famiglie cel. d' Ital. unter „Montefeltro“ und bei Rosini, St. d. pitt. T. CXIII. Vgl. darüber auch Vasari VII. 125 f. und O. Mündler, Beiträge zum „Cicerone“ S. 23, 24, der das Bild als Arbeit Fra Carnovale's anerkennt. In einer kürzlich anonym erschienenen 2bändigen, nur in 100 Exemplaren abgezogenen „stark vermehrten“ 3. Auflage von P. Vincenzo Marchese's „Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani“ (Genova, Tipografia della Gioventù, presso gli Artigianelli 1869) sind Band I, S. 450 ff. Pungileoni's Mittheilungen über Bartolommeo Corradini (Fra Carnovale) geprüft und wiederholt, und B. II S. 569 bezügliche Notizen aus dem Werke des Andrea Lazzari „Delle Chiese d' Urbino etc.“ (Urbino 1801) zusammengestellt. Hier wird dem Carnovale als Maler des obigen Bildes das Lob gespendet, dass er „imitando il gusto di que' tempi, in cui la pittura incominciava a far passi da gigante, impiegò la maniera più viva e forte che allora l'arte dar sapesse“. Ebenda findet sich auch Erwähnung von Fra Carnovale's Testament. Der Beiname „Carnovale“ wird bei diesem Gewährsmann von den artigen Sitten des geistlichen Herrn abgeleitet.

Linien, des Lichtes und Schattens; die Figuren in ihrer ziemlich monotonen Aneinanderreihung scheinen nur als Substrate für eine Wirkung des Helldunkels da zu sein. Das Jesuskind hat den eigenthümlichen Typus der minder gefälligen des Francesca; ebenso ist auch in Formgebung und Kostüm der Engel das Vorbild desselben Meisters unverkennbar, aber sie stehen wie die übrigen Figuren an künstlerischem Werth hinter der Hauptgruppe zurück. Die Färbung hat sattes Impasto und bleiern grauen Ton, wenn auch, Dank dem verständigen Licht- und Schattenfalle, gute Gesammthaltung. So deutlich nun auch überall der Schulcharakter Piero's ausgeprägt ist, so entschieden fehlt der Stempel seiner eigenen Hand. Von einem seiner Schüler rührt es jedenfalls her; es hat denselben Rang und die gleichen Mängel, die bereits an der Madonna zu Sinigaglia und an dem Altarstück in Perugia gerügt wurden und die in geringerem Grade auch an dem Bilde im Hospital zu Borgo S. Sepolcro auffallen.[64] — Nachgewiesen ist uns von Schülern Piero's ausser Signorelli nur noch einer: Lorentino d' Angelo von Arezzo,[65] von dem jedoch keine Werke erhalten sind. Wenn „Fra Carnovale" wirklich der Urheber des Bildes der Brera ist, so gehört er auch als Maler des Bildes hierher, welches um das Jahr 1472 (oder auch später) entstanden sein soll. Und unverkennbar hatte derselbe noch an anderen Arbeiten Theil, die dem Meister Piero zugeschrieben sind; „Carnovale" aber wird, so lange keine urkundlichen Belege über ihn beigebracht sind, für einen Gattungsnamen anzusehen sein, welchen man solchen Bildern zu geben sich gewöhnte, die zwar den deutlichen Einfluss, aber nichts von der Vollendung des Koryphäen dieser Richtung bekundeten. An solchen Beispielen fehlt es nicht:

Nat.-Gall. London. Es gehört dahin: das Bild des heil. Michael in goldener Rüstung mit blauem Mantel und rothen Socken, der den Drachen niedertritt, dessen Kopf er in der linken Hand hält, während er mit der rechten das blutige Schwert schwingt — jetzt in der Nat.-Gall.

---

[64] s. über die Bilder oben S. 305 und 319.
[65] s. Vasari IV, 22.

zu London.[66] Auch hier herrscht die Neigung zum Licht- und Schatteneffekt vor, nur dass die satt aufgesetzte Farbe besser und wirkungsvoller ist.

Ferner eine Madonna bei Marchese d'Azeglio:[67] Maria in Halbfigur hält das Kind aufrecht auf dem Knie; schwächer als das vorgenannte, die Körperformen entbehren der Fülle, aber die Ausführung ist sehr sorgfältig. — Von gleicher Stilart die Madonna mit Kind, von drei Engeln umgeben,[68] in der Gall. der Universität zu Oxford (Christchurch). Oxford.

Befremdlich ist, dass Vasari in der Charakteristik Bramante's den Fra Carnovale unter den Malern nennt, welche der grosse Architekt vorzugsweise studirt haben soll,[69] da ihm, der i. J. 1444 geboren sein soll, in seiner Heimath Urbino ganz andere Männer, wie Luciano Lauranna, oder grosse Meister wie Piero della Francesca sich darboten. —

---

[66] N. 769 unter Fra Carnovale. Holz. H. 4 F. 4½", br. 1' 11". Ehemals im Besitz des Herrn Fidanza in Mailand, später in der Sammlung Eastlake. Auf dem Schwert die Inschrift: „Angelus Potentia Dei Lucha“.

[67] Holz. Figuren halblebensgross, war auf der Ausstellung in British institution v. J. 1865.

[68] Holz. Figuren halblebensgross. Wir nennen hier noch die (nicht von uns gesehene) Madonna in throno mit Kind und 6 Engeln zur Seite in einem Wohnraum mit Portikus — ausgestellt 1870 in Burlington House in London — im Besitz des Herrn Alfred Seymour.

[69] Vas. VII, 125 f.

FÜNFZEHNTES CAPITEL.

Melozzo da Forlì und Marco Palmezzano.

Der Name Sixtus des vierten, der dem Wanderer an Strassen, Brücken, Heiligthümern Roms ruhmredig entgegentritt, hat für die Entwicklung der modernen Kunst in der ewigen Stadt ähnliche Bedeutung, wie der des Cosimo Medici für die florentinische. Während seines 13jährigen Pontifikates (1471—84) hat er sich der Pflege von Wissenschaft und Kunst mit einem Eifer angenommen, den wenige seiner Nachfolger überboten. Und wenn das goldene Zeitalter, das er heraufführte, von den Bewunderern seines glänzenden Musenhofes auch häufig übertriebenes Lob erfuhr, so gehört er doch mit Recht zu den populärsten Nationalpäpsten.[1] Alsbald nach der Stuhlbesteigung setzte er eine Reihe grosser baulicher und malerischer Unternehmungen ins Werk: gleich im ersten Jahre begannen die Vergrösserungen des vatikanischen Palastes, die Restaurationen in S. Pietro in vinculis, deren Titular-Cardinal Sixtus gewesen war, und in S. S. Apostoli, 1472 Herstellung der Acqua vergine, 1473 wurde die sixtinische Kapelle

---

[1] Folgendes Elogium mit der Anspielung auf das redende Wappen der Rovere findet sich im Cod. MS. N. 1092 f. 339 der Leipziger Universitätsbibl. „Non aurum nec nobilitas, sed vivida virtus,
Sixte, tibi imperium pontificale dedit.
Discite ab exemplo, quantum valet ardua virtus:
Hac meruit Sixtus pontificale decus.
Ecce iterum humanum pascet genus aurea quercus
Reddite (a?) quae populo est tempore, Sixte, tuo.
Quae populo glandes dederat nunc florida quercus
Aurea poma dedit tempore, Sixte, tuo“.

erbaut, 1474 die Via Sistina in der Leostadt und zahlreiche Erweiterungen und Verschönerungen angefangen, 1475 der Ponte Sisto durch die Pilger des Jubiläums eingeweiht und die bewundrungswürdigste seiner Stiftungen, die Restauration der vatikanischen Bibliothek, zum Abschluss gebracht, endlich verschiedene Kirchen — S. Maria del Popolo, S. Sisto u. a. — neu gebaut. Die Verwandten des Papstes, die Della Rovere und Riario, theilten seine Leidenschaft für architektonische Verbesserungen; alle Familienglieder zogen wetteifernd durch Gunst und Lohn eine ganze Colonie von Baumeistern und Malern aus allen Theilen Italiens herbei. Wir sahen bereits, mit welcher Ausdauer Sixtus die namhaftesten Florentiner, Fra Diamante, Botticelli, Ghirlandaio, Cosimo Rosselli der Reihe nach an seinen Hof rief; dann folgten Perugino und Signorelli; der erste Architekt des Papstes Baccio Pontelli,[2] der unter Francesco Giovanni Francione in Florenz seine Lehre gemacht, that sich dergestalt hervor, dass Federigo von Montefeltro, der vielleicht bei Gelegenheit des Hochzeitsfestes seiner Tochter mit Giovanni della Rovere (1472) mit ihm bekannt geworden war, sich bestimmen liess, ihn zur Vollendung seiner Paläste in Urbino und Gubbio zu berufen.

Aber der päpstliche Mäcen fand es auf die Dauer unter seiner Würde, sich die Künstler aus der Fremde zu erborgen; deshalb beschloss er, eine eigene römische Akademie unter dem Patronat des heiligen Lukas zu gründen. Die Statuten, welche er dieser Körperschaft verlieh, wurden unter grosser Feierlichkeit kund gemacht, und der Stifter begann sofort damit, verschiedene Meister in die neue Malerrolle aufzunehmen. In diesem interessanten Dokument steht „Melotius pic. Pa.“ (Pictor papalis),[3] wie er sich mit eigener Hand eingezeichnet hat, ziemlich vorn an.

Forlì, die Vaterstadt Melozzo's, stand lange Zeit hindurch unter der Botmässigkeit der heimischen Familie Ordelaffi. Namhafte Künstler sind dort in den früheren Jahrhunderten nicht auf-

---

[2] Vgl. über ihn Vasari IV, 135 ff. und Gaye, Carteggio I, 274 ff.

[3] s. Marchese G. Melchiorri, Notizie intorno alla vita etc. di Melozzo da Forlì, Rom 1835 p. 29 und Comment. zu Vasari IV, 202. Missirini (Stor. dell' Acad. di S. Luca) liest „Melozio Pipa“.

getreten, aber gleich den meisten derartigen Städten wurden in Forli die Leistungen der lokalen Maler in Ehren gehalten. Dabei blieb es, wie wir wiederholt gesehen haben, z. B. auch in Forno, Imola, Pesaro und Ancona, wo neuere Beispiele Zeugniss davon ablegen.[4]

Es war Melozzo's Glück, dass er seine Laufbahn zu einer Zeit begann, in welcher der Einfluss des Piero della Francesca sich in den Ortschaften rings um Forlì mit Entschiedenheit geltend machte. Geboren um 1438[5] und als Mitglied der Familie Ambrosi von Forlì, war er noch Kind, als jener Meister bereits in voller Manneskraft stand. Dieses Altersverhältniss ist geeignet, die Annahme zu unterstützen, dass die beiden Männer auch als Künstler in Beziehung zu einander standen. Entschieden spricht dafür der Umstand, dass Melozzo's Stil offenbar von dem des Piero abgeleitet ist, und überdiess redet Fra Luca Pacioli, der Zeitgenosse und Landsmann des Francesca, mit derselben Vertrautheit wie von diesem auch von Melozzo, dem er besonders Einsicht und Talent in Perspektive und Architektur nachrühmt

[4] In Forno (zwischen Forlì und Ravenna) finden wir den Beleg dafür z. B. an einer Kirche, über deren Errichtung die folgende Inschrift belehrt: „Ano Giubileo 1450 mi Piero Biancho de Durazzo . . . fece fare questa Santa Chiesa“; hier ist in der Nische des Grabmals von Pietro di Durazzo ein Fresko angebracht, welches den Stifter knieend neben der Grablegung Christi darstellt (7 Figuren, von denen die Hälfte der Christusfigur und der untere Theil der übrigen fast ganz zerstört sind) — eine Arbeit, die einen Maler dritten Ranges aus der Zeit Palmezzano's verräth. — Von ebenso untergeordnetem Stil ist eine Krönung Maria's mit zahlreichen Heiligen in der Gallerie Lovatelli in Ravenna, mit der Aufschrift: „Hoc opus fecit Antonius alias Ghuidacius Imolēsis aňo dñi 1470 die 17. mensis Octobris“; es ist ein groteskes Temperabild mit Figuren von grosser Hässlichkeit in Typus und Charakter, aber interessant durch die Uebertreibung der Gravität, welche Nachahmung des Piero della Francesca erkennen lässt und sich der Art und Weise nähert, die an Arbeiten aus der Schule der Boccati von Camerino auffällt. — Etwas höher als Antonius von Imola steht Johannes Antonius von Pesaro, von welchem sich ein Tafelbild mit der Inschrift: „1463. 7. Januarii Johanes Antoniū. Pisaurensis Pix“ in Monte Pio zu Rom befindet. Dem Charakter desselben entspricht auch die Figur des heil. Primianus nebst einem knieenden Mönch davor im Kloster dieses Titels zu Ancona.

[5] Melozzo's Todesjahr 1494 wird durch Leone Cobelli festgestellt, einen Zeitgenossen, dessen handschriftliche Chronik in Reggiani's „Alcune memorie intorno al pittore Marco Melozzo da Forlì“ p. 42 (Forlì, ohne Datum, aber 1834 gedruckt) citirt ist. Die Grabschrift in der Kirche S. Trinita seiner Heimathstadt lautet: „D. S. Melocii Foroliviensis pictoris eximii ossa, vixit a. LVI . . . m. ob. an . . . .“ So würde sich also das Geburtsjahr 1438 ergeben.

und von dessen Figuren er sagt, „sie würden gelebt haben, hätte man ihnen Odem einhauchen können“.[6] Man hat seine künstlerische Unterweisung wenigstens zum Theil auf Ansuino von Forli zurückgeführt,[7] den wir in den Jahren 1453—59 als Genossen Mantegna's in der Eremiten-Kirche zu Padua antreffen,[8] und es ist unverkennbar, dass an einigen Ueberbleibseln seiner Werke ein Zug von mantegnesker Härte und Eckigkeit in der Drapirung hervortritt, der an die paduanische Schule erinnert. Allein dieses Merkmal ist nur eins von mehreren andern und lässt sich aus verschiedenen Gründen erklären. Melozzo verband Eigenthümlichkeiten von Mantegna's Stil mit anderen, die vom Einflusse des Piero della Francesca und des Giovanni Santi herrühren. Santi zeichnet in seinem Elogium, das die Mehrzahl der zeitgenössischen Maler erwähnt, den Melozzo in einer Weise aus, welche auf nahe Freundschaft schliessen lässt; er nennt ihn „seinen geliebten Melozzo, der's in der Perspektive so weit gebracht.“[9] Durch Vermittlung dieses Freundes in Urbino mag der forlivesische Maler den Montefeltri bekannt geworden sein, und die Verbindung des Herzogs Federigo mit den Rovere, die wir schon i. J. 1472 durch Ehebund bestätigt fanden, kann wieder Veranlassung dazu gegeben haben, dass Melozzo am Hofe Sixtus des IV. Anstellung erhielt. Aber schon geraume Zeit zuvor hatte er Aufträge von hochgestellten Kunstfreunden in Rom bekommen. Wir begegnen seinem Namen auch in einem römischen Epigramm dieser Zeit. Alexander Sforza, Herr von Pesaro, bestellte nämlich — wie es scheint um 1460 — die Copie eines Madonnenbildes in S. Maria del Popolo bei ihm, welches für ein Werk des heiligen Lukas galt. Auf diese Arbeit beziehen sich die folgenden Distichen:

---

[6] s. Luca's „Divina proporzione“ Cap. 57 p. 18 und „Somma de aritmetica“ (a. a. O.). Pacioli war während der Regierungszeit Pauls des II. in Rom (1464—71) und wurde damals mit Alberti bekannt. Im J. 1482 kehrte er aus Venedig wieder dorthin zurück. S. Gaye im Kunstblatt 1836 N. 69.

[7] Vgl. Lanzi, Stor. della Pittura II, 115 und III, 28.

[8] Die Entstehungszeit dieser Fresken ist mit leidlicher Genauigkeit festgestellt, vgl. Anm. zu Vasari V, 161 und 165. Ansuino's Arbeiten in dem Cyklus sind mit seinem Namen gezeichnet.

[9] „non lasciando Melozzo a me si caro, Che in prospectiva ha steso tanto il passo“. Giov. Santi bei Pungileoni 74 und bei Passavant, Rafael I, 472.

„Ad Mariam de Populo."
Hanc divus Lucas vivo de Virginis ore
Pinxerat; haec propria est Virginis effigies.
Sfortia Alexander jussit, Melotius ipsam
Effixit. Lucas diceret esse suam.[10]

Dass Melozzo bei seinem Eintritt in den päpstlichen Dienst als Künstler schon völlig ausgebildet war, geht gleichermaassen aus seinen Arbeiten in Rom wie aus den Zeugnissen der Zeitgenossen hervor. Fra Luca Pacioli's Urtheil wurde bereits angeführt; nicht minder günstig ist dasjenige, welches Sabba da Castiglione abgab;[11] und ein Compilator aus dieser Zeit versteigt sich gar zu den pomphaftesten Prädikaten.[12] Alle diese Gewährsmänner und zahlreiche andere nennen ihn „Melozzo aus Forli"; diesen Namen trug er bei Lebzeiten und er ist es, den sein Nachruhm preist.

Nicht ohne Werth als Fingerzeig für die Herkunft von Melozzo's Stil ist es, dass eins seiner Meisterwerke Jahre lang für die Arbeit des Piero della Francesca angesehen wurde. Wir haben jedoch verlässliche Auskunft darüber, dass Melozzo es war, der zwischen 1475 und 80 —nachdem Baccio Pontelli den Ausbau der vatikanischen Bibliothek vollendet und der Papst dem Platina die Verwaltung der kostbaren Sammlung übertragen hatte — den Auftrag erhielt, dieses Ereigniss durch ein Fresko zu verherrlichen. Dasselbe hat lange als Wandschmuck geprangt, wurde aber später auf Leinwand übertragen und hängt jetzt in der Vatikana: Sixtus der IV. mit zwei assistirenden Cardinälen, Platina und eine An-

---

[10] Das Epigramm, aus einer Handschrift der Bibliotheca Angelica copirt, ist enthalten in Costantino Corvisieri's Aufsatz über Antoniasso in der Zeitschrift „Il Buonarroti" Serie II, vol. IV, Rom, Juni 1869 p. 133 f. — Alexander Sforza ist nachweislich im J. 1460 in Rom gewesen. ibid.

[11] Sabba da Castiglione in seinen „Ricordi nei quali si raggiona di tutte le materie honorate che si ricerchano a un vero gentiluomo". Vinegia M. DLXXXIIII p. 115 v° (Ric. 109) sagt: „(adornano la casa) con le opere di P. del Borgo o di Melozzo da Forlì, le quali forse per le lor perspettive et secreti dell' arte sono a gli intenti più grati vaghe agli occhi di coloro che meno intendono".

[12] Jacopo Zaccaria gab unter der Regierung Sixtus des IV. in Rom eine Sammlung von Adressenformularen zu Briefen an hochgestellte oder ausgezeichnete Personen heraus: unter diesen findet sich: „Totius Italiae splendori Melocio de Forolivio pictori incomparabili" (s. Morelli, Anm. zum Anonymus a. a. O. S. 109).

zahl untergeordneter Personen sind als Porträtfiguren innerhalb des Bibliotheksaales selber dargestellt, dessen Pfeiler und Deckentäfelung eine Kenntniss der Perspektive bekunden, die Melozzo kaum anderswo als in der Schule des grossen Meisters aus Borgo S. Sepolcro hätte erwerben können:[13]

Der Papst sitzt rechts, volles Profil, im Thronstuhl, auf dessen Lehnen er die Arme gelegt hat; die beiden Cardinäle, seine Nepoten Pietro Riario und Giuliano della Rovere (nachmals Papst Julius der II.) stehen links, der Bibliothekar Platina (bei ihm zwei Begleiter) kniet vor Sixtus.[14] Gall. Vatic. Rom.

Die Schärfe in der Zeichnung der Theile, die genaue Proportionalität zwischen den Figuren und ihren Standpunkten, sodann eine gewisse Neigung zur Härte der Umrisse oder zu eckigem Abschluss der Formenmassen, die nach Art der Umbrier behandelten Kostüme, endlich eine Abstimmung der verschiedenen Töne, welche mehr Kenntniss der Harmoniegesetze als ursprüngliches Farbengefühl verräth, — das sind die charakteristischen Eigenschaften dieses Bildes, dessen technische Durchführung völlige Uebereinstimmung mit den künstlerischen Grundsätzen des Piero della Francesca zeigt.

Unter den römischen Kirchen, welche Baccio Pontelli zu restauriren oder zu verschönern hatte, ragt S. S. Apostoli besonders hervor, wo er eine Tribuna einfügte, deren malerischer

---

[13] Taja, Descrizione del Palazzo apost. Vaticano etc. Rom 1750, 344 (bei Reggiani „Alcune Memorie intorno al Pittore Marco Melozzo da Forlì“, Forlì 1834, p. 39). Leone Cobelli sagt in seinem Chron. MS. (bei Reggiani p. 39): „Melocio — fe' molte dipentorie al Papa Sisto magne et belle, e fe' la libreria del detto Papa“. Rafaello Maffei (Antropologia Pict. sui temp. Basel 1530 (lib. 21 p. 245) schreibt: „De his reliquis in artibus claruerunt Melotius Foroliviensis; iconicas imagines praeter caeteros pingebat, ejus opus in bibliotheca Vaticana Xistus in sella sedens familiaribus nonnullis domesticis adstantibus“. — Albertini erwähnt in seinem Opusculum de mirab. etc. Romae (z, v°) nur die „bibliotheca a Syxto IIII constructa cum eius imagine ac pulcherrimis picturis exornata etc“ ohne den Maler zu nennen. Dr. A. v. Zahn's Recherchen nach speciellen Notizen im Vaticanischen Archiv (s. Arch. stor. ital. Ser. III, T. VI, P. I [1867] p. 166—94) sind leider ohne nennenswerthe Resultate geblieben.

[14] Vat. Gall. N. 25. Das Profil des Papstes und die ganze Behandlung seiner Figur erinnert in der Zeichnung an Piero's Porträt des Malatesta in Rimini. Der Lokalton des Fleisches ist gelblich und hat frei schraffirte braune Schatten; das Ganze macht ziemlich rauhen Eindruck, vielleicht infolge der Uebertragung auf Leinwand, ähnelt aber trotzdem in coloristischer Hinsicht den Fresken im Chor von S. Francesco zu Arezzo (s. oben S. 300).

Schmuck im J. 1472 durch den Cardinal Riario, den Neffen des Papstes,[15] dem Melozzo übertragen wurde. Er unternahm, mit Hilfe kühner perspektivischer Mittel die Himmelfahrt Christi im Reigen der Cherubim an der Halbkuppel anzubringen; die Apostel schauten empor, Engel in mannigfaltig verkürzten Ansichten waren dienend oder auf Musikinstrumenten spielend zugesellt. Als man die Tribune i. J. 1711 beseitigte, wurde die Christusfigur von der Wand abgesägt und an der Wand über der Treppe des Quirinals befestigt,[16] drei Bruchstücke von Aposteln und 11 andere in der Sakristei von S. Peter untergebracht. — An der Hauptfigur löste Melozzo seine Aufgabe mit grossem Geschick: im Aufflug gen Himmel durchbricht der Heiland scheinbar die Rundmauer, worauf er gemalt ist, aber seine gewöhnliche und ziemlich herbe Körperbildung, der unschöne Typus, die schweren Gliedmaassen und die Gewandung wirken nicht anziehend. Die Beschaffenheit der Draperie, die bei aller Reichlichkeit hart und eckig fällt, wie man dergleichen in der mantegnesken Schule antrifft, hat zu der von Lanzi nicht ohne guten Schein aufgestellten Meinung geführt, dass unter den Lehrern Melozzo's auch Ansuino von Forli gewesen sei. Allein der künstlerische Schwerpunkt liegt bei den uns erhaltenen Ueberbleibseln dieses grossen Freskowerkes nicht auf der Christusgestalt, sondern auf anderen Stücken, und unter diesen sind Einzelheiten von einer Schönheit und feinen Charakteristik, dass man an Rafael erinnert wird und jedenfalls die nahe Beziehung herausfühlt, in welcher Melozzo zu Giovanni Santi gestanden hat. Von den drei Halbfiguren der Apostel, die emporblickend ihr verkürztes Gesicht dem Beschauer zukehren, ist der in roth und blau gekleidete mit reichem Bart- und Haupthaar ein Abkömmling von Giovanni's Manier. Ebenso sind zwei Stücke mit je 3 Seraphim Nach-

(Trib. v. S. S. Apost.) Quirinal. Rom.

[15] Dass er die Fresken der Tribune malen liess, bestätigt Taja a. a. O. 344; der Gewährsmann war selbst dazu behilflich, bei der Abnahme der Tribune die Stücke, die jetzt noch vorhanden sind, zu retten. Vgl. auch Vasari IV, 190.

[16] Folgende Inschrift von Clemens dem XI. wird als Beglaubigung der Echtheit des Werkes angeführt: „Opus Melotii Forolivensis, qui summos fornices pingendi artem miris opticae legibus vel primus invenit vel illustravit, ex apside veteris templi sanctorum XII apostolorum huc, anno salutis MDCCXI“.

ahmungen ähnlicher Produkte des urbinatischen Freundes; die nackten Formen sind schön und rundlinig und rufen oft die Zeichnung Perugino's ins Gedächtniss. Einer der Engel, auf der Guitarre spielend, in Profilansicht genommen, aber mit dem Kopfe so gewendet, dass man ihn en face vor sich hat, ist von ziemlich herber Formgebung und Physiognomik; man sieht die volle Iris in der Bildung, wie sie später Palmezzano beibehält. Ein anderer, der das Tamburin schlägt, mit mänadenhaft zurückgeworfenem Oberkörper, und sein Genosse mit den flatternden Bändern zeigt eine Frische und Einfachheit der Auffassung, die sich der Empfindungsweise Santi's und seines Sohnes nähern. Reine resolute Zeichnung, kühne franke Bewegung und eine Empfindsamkeit, die der umbrischen Schule eignet und nachmals von den Peruginern geläutert wird, kehren als charakteristische Merkmale wieder; sie nehmen bei Melozzo's häufiger Verwendung unbekleideter Formmassen in den Extremitäten, scharfer Definirung, vielfach eckiger und gelegentlich auch zweckloser Gewandmotive, sowie durch die in Santi's Weise mit voller Iris gebildeten Augen verschiedene Spielarten an. Auf das Colorit betrachtet, hat das Fresko eine Untermalung in klarem gilblichen Lokalton, welchem die Schatten mit grosser Freiheit aufschraffirt sind. Quirinal.

Ist diess nun auch Alles, was von Arbeiten Melozzo's in Rom existirt, so genügt es doch, eine bestimmte Vorstellung von seinem Stile und infolge dessen die Ueberzeugung zu befestigen, dass das Studium des Forlivesen und seines Kunstgenossen Santi, und zwar in ihrer Rückbeziehung zu den Vorbildern Piero's della Francesca, vorausgehen muss, ehe ein wohlbegründetes Urtheil über Rafaels Entwicklung möglich wird. —

Sixtus der IV. und Cardinal Pietro Riario waren nicht die einzigen Förderer Melozzo's. Graf Girolamo Riario, unter seinen Verwandten offenbar der einsichtsvollste in Bezug auf Kunst und Künstlerwerth, machte ihn zum Edelmann und Ritter,[17] und Fra Luca Pacioli beobachtete, während er für den Grafen in Rom baute, den Maler im täglichen Verkehr mit diesem gemeinschaftlichen

---

[17] Vgl. Leone Cobelli bei Reggiani a. a. O. 39.

Patron,[18] der alsbald auch in nahe Beziehung zur Heimath des Künstlers treten sollte. Die Stadt Forlì nämlich warf nach lange ausdauernder Loyalität gegen die Ordelaffi ihre Herrlichkeit ab, annektirte sich i. J. 1480 freiwillig den päpstlichen Staaten, und Graf Girolamo war es, den Sixtus als Statthalter dorthin schickte. Melozzo wird daher wol mit dem Gönner unter nicht eben gewöhnlichen Vorzügen heimgekehrt sein. Gleichwol haben wir in Forlì nur ein einziges Stück Arbeit, welches auf ihn zurückzuführen ist, den sogenannten „Pestapepe", ein Fresko, das ursprünglich nur als Emblem über einem Laden gedient hat, aber durch seine ganze Beschaffenheit besonders als Mittelglied zwischen Melozzo's und Palmezzano's Stilweise Werth hat:

Forlì. Collegio. Es befindet sich jetzt im Collegio und stellt einen Krämergehilfen von vulgärem Typus dar, — er hat Warzen an der Stirn und auf der rechten Backe — welcher mit gelblichem Kittel bekleidet und nur bis an die Knie sichtbar aus Leibeskräften beschäftigt ist, die Keule über einem grossen Mörser mit beiden Händen stampfend in Wirkung zu setzen, eine Figur, an der ebensosehr die realistische Behandlung wie Melozzo's bekanntes Geschick für Berechnung des lokalen Effektes auffällt. Als sich dieselbe noch über dem Laden befand, sah man den Burschen von unten scheinbar durch ein Fenster, an dem die Projektion des Oberbalkens und Seitengewändes mit grosser perspektivischer Wahrheit gezeichnet ist. Der Hintergrund war ursprünglich blau, der Gesammtton von tiefer Stimmung mit einem Stich ins Olivenfarbige.[19] —

Damit sind die sicheren Anhaltepunkte für Melozzo's künstlerische Thätigkeit erschöpft, denn wenn auch die Freskenreihe in S. Girolamo zu Forlì theilweise auf seinen Stil hindeutet und er wol irgend einen Antheil bei der Dekoration der Kapelle gehabt haben mag, so sind die Malereien selbst doch ohne Zweifel von Palmezzano. Ob sie von Girolamo Riario bestellt waren, ist nicht gewiss; indess die Decke der Cappella del Tesoro im Dom zu Loreto, die in gleicher Weise und in derselben Zeit ausgeführt wurde, ist auf Veranlassung des Grafen ausgemalt, und auch hier haben wir Palmezzano's Hand.

[18] s. Pacioli's „Divina proporzione" Cap. 57, P. I, p. 18.

[19] Obgleich seit Jahren stark beschädigt, liess das Stück doch seinen ursprünglichen Charakter erkennen; seitdem ist es verschiedentlich lädirt worden, sodass ein genaueres Urtheil schwer zu formuliren ist.

Ob Melozzo jemals in Urbino gemalt habe, ist eine heikele Frage. Ein Bild im Schloss Windsor, das ihm zugeschrieben wird, scheint zur Bejahung zu berechtigen. Dasselbe wurde vor wenigen Jahren bei Florenz im Hause eines Dorfbewohners aufgefunden, der die Holzplatte als Tisch benutzte. Nachdem es ziemlich herzhafte Reinigung und leider auch einige Nachhilfe durch den Pinsel erfahren, kam es nach London. Ueber den Gegenstand der Darstellung kann kein Zweifel sein:

Man blickt in einen weiten von Pfeilern getragenen Raum, der durch ein achteckiges Oberlicht erhellt ist; in der Mitte sitzt Herzog Federigo von Urbino auf dem Thronstuhl, neben ihm an seinem Knie steht in Galakleid sein Sohn, Guid' Ubaldo, ein Knabe von 8—9 Jahren, beide Halbfiguren; sie hören einem bärtigen Manne mit der Kappe auf dem Haupte zu, der am Pult in einem Buche liest. Drei Personen kommen durch eine Thür im Hintergrunde, drei andere sitzen hinter dem Herzog. Am Fries unterhalb der Decke steht: „FEDERICVS DVX VRBINI MONTIS F . . .“ (scil. Feretri).[20] Schloss Windsor.

Sämmtliche Merkmale unterstützen die Annahme, dass Federigo von Montefeltro etwa ein Jahr vor seinem Tode zu diesem Porträt gesessen hat, also 1482, wo Prinz Guidubald ungefähr 9 Jahre zählte. Das Geschick, womit die Perspektive des Innenraumes gezeichnet ist, die Anwendung gleicher Kunstmittel auf die Figuren, die Art und Weise in der Form- und Conturzeichnung — alles macht glauben, dass Niemand anders als Melozzo der Maler war. Trotz der Unbilden, welche das Bild erlitten hat, lässt sich so viel feststellen, dass die Behandlungsweise kühner, Bewegung und Ausdruck natürlicher wiedergegeben, die Gewandung freier arrangirt ist als auf den Fresken des Meisters in Rom. Das Aussehen der Fleischpartien setzt flotte Pinselführung und reichliche Anwendung kräftiger Farbe von voller öliger Substanz voraus; die Untermalung ist licht und mit viel Geschick durch Lasuren modellirt und zurechtgemacht. Keine

[20] Gefunden wurde das Bild von Signor Tivoli, welcher es dem Mr. Woodburne verkaufte, nachdem er es von Signor Cortazi hatte restauriren lassen. In Christie's Auktion erstand es Prinz Albert. Die Figuren sind beinahe lebensgross; die Gestalt links fast zerstört, und diejenigen, welche eintreten, ebenfalls sehr entstellt; von den drei rechts Sitzenden ist der vorderste am wenigsten lädirt.

Frage, dass Melozzo in seinen späteren Jahren ganz der Mann war, ein solches Gemälde zu liefern.

(Gall Barb Rom.) Fast genau zu derselben Zeit machte sich ein anderer Maler an denselben Gegenstand: Herzog Federigo sitzt baarhäuptig, aber in Waffen, den Helm an die Erde gestellt, der junge Prinz mit Scepter und Krönchen neben ihm. Diese Porträtgruppe in der Gallerie Barberini in Rom steht im Katalog unter der transalpinen Schule.[21] Es ist eckig in Formen, Conturschnitt und Faltenwurf und hat lichtolivenfarbige Fleischtinten von zäher horniger Farbenmasse. Sonach charakterisirt es sich als Arbeit eines Malers, der mit den Schulen Melozzo's oder Francesca's nicht unbekannt gewesen scheint, aber ganz bestimmte fremde Elemente an sich trug. Wir sind nicht geneigt, den Urheber des Bildes für identisch mit Justus von Gent zu halten, so lange wir diesen nur aus der „Communion der Apostel" in Urbino kennen; aber wir vermögen keinen Andern namhaft zu machen. Dass ein Maler von flämischer Herkunft im Dienste des Herzogs zu Urbino thätig gewesen ist, wird durch eine Folge von Phantasie-Bildnissen dargethan, welche ungeachtet ihrer fremdartigen Vortragsweise oft dem Melozzo zugeschrieben werden. Ziemlich lange Zeit hindurch schmückten diese Porträts antiker und moderner Celebritäten den Palast der Montefeltri, wo sie Baldi sah.[22] In neuerer Zeit gelangten sie dann durch Erbgang in den Besitz der Familien Barberini und Sciarra; die Hälfte kam durch Kauf in die Sammlung des Louvre:

Paris. Rom. In Paris[23] befinden sich: Plato, Solon, Aristoteles, Ptolemäus, Virgil, Seneca, S. Augustin, S. Thomas, S. Hieronymus, Dante, Pietro Apponio, Vittorino da Feltre, Cardinal Bessarion und Sixtus d. IV. — In der barberinischen Sammlung: Moses, Salomo, Homer, Hippokrates, Cicero, Euclid, Boethius, Ambrosius, Albertus magnus, Gregor d. Grosse, „Scotus von Smyrna", Petrarca, „Bartolo Sentinati" und Pius d. II.

---

[21] Gall. Barberini. Holz. Oel. die Figuren fast lebensgross, das Lokal ist ein Zimmer; der Herzog sitzt und hat ein Buch in seiner linken Hand, in welchem er liest. Die Hände sind kurz und plump.

[22] s. dessen Descrizione del Palazzo ducale d' Urbino, 1587.

[23] Louvre, Musée Napoléon III, aus der Samml. Campana.

Porträts. (Venedig) Rom. Paris.

Von diesen Porträts besitzt die Akademie d. K. zu Venedig 10 Zeichnungen im Charakter der Jugendperiode Rafaels, dem sie denn auch von den competentesten Richtern einmüthig zugesprochen werden. Dann folgt von selbst, dass die Copien des venezianischen Skizzenbuches vom jungen Rafael in Urbino gemacht sind, und wir nehmen an, dass die Originale vor 1482, dem Todesjahre des Herzogs Federigo, gemalt waren. Der Charakter der Serie ist nicht durchweg derselbe: das Porträt Solon's hat flämisches, das Dante's italienisches Stilgepräge; Augustin ist flämisch, Hieronymus verräth einen Maler, der sich an Van der Weyden gebildet hatte, Vittorino da Feltre ist wieder italienisch. Diese Stilmischung, die an den römischen wie an den pariser Stücken zu beobachten ist, zeigt sich in verschiedener Weise: etliche Figuren sind freier, andere gebundener in der Bewegung; in der Zeichnung als solcher überwiegt die flämische Manier; die Gewänder sind eckig, die Hände plump gebildet. Der Vortrag ist bei allen flott, die Carnation hat durchsichtig hornigen olivenbraunen Ton, welcher den Grund sowie die Umrisse vorscheinen lässt; die Schatten sind pastos aufgetragen; etliche zeichnen sich jedoch durch sanftere Farbenmischung oder vollendetere Modellirung aus. — Die Schwierigkeit ihrer Classification ist eine doppelte, und man kann über den Urheber nichts Bestimmtes aussagen. Ihre fremdartige Beschaffenheit legt die Frage nahe, ob man nicht den Justus von Gent für den Maler anzusehen hat. Seine Thätigkeit in Urbino fällt in die Jahre zwischen 1462 und 75. Das flämische Element in unserer Porträtfolge lässt sich, wie angedeutet, sehr wohl auf einen Niederländer zurückführen, dessen Stil durch die Berührung mit italienischen Malern in Urbino Einfluss erfuhr; allein wie unsere Kunde gegenwärtig beschaffen ist, lässt sie noch für andere Conjekturen Raum. — Die Nationalgallerie in London besitzt zwei Bilder mit allegorischen Figuren, welche durch ein Gemälde der Berliner Gallerie ergänzt in diesem Zusammenhang wichtig sind.[24]

---

[24] Nat.-Gall. N. 755 und 756 unter Melozzo da Forlì (Katal. v. 1869 S. 106). Holz. H. 5 F. 1½", br. 3 F. 4½" (N. 756 ist 2 Zoll schmäler). Aus den Sammlungen des Principe de' Conti und des Mr. Spence in Florenz.

Nat.-Gall. London. Die eine stellt die Rhetorik dar, ein reich gewandetes Weib unter Marmor-Baldachin in einer Nische thronend, vor ihr ein grüner Teppich über Stufen, auf denen rechts ein Mann in roth und schwarzem Kostüm mit herabhängender Kappe kniet, welchem sie ein offenes Buch reicht, auf dessen Inhalt sie mit der Rechten deutet. Musik, (als Gegenstück), die einem reich kostümirten vor ihr knieenden Jüngling links ein geschlossenes Buch übergibt, indem sie mit der Linken auf eine kleine Orgel weist, welche auf der andern Seite der Thronstufen steht. — Die Tafel in Berlin[25] bildet das Mittelstück dazu: es enthält ebenfalls eine allegorische Figur in Goldbrokat, die auch einem knieenden Manne ein Buch darreicht, welchen überdiess ein Schild mit der Verbindung der Insignien des Herzogthums Urbino und der Tiara mit den Schlüsseln bezeichnet. — Die auf dem Fries oberhalb angebrachten Inschriften setzen sich, wenn man die 3 Stücke aneinander gefügt denkt, in eine durchlaufende Zeile zusammen, welche bei der Allegorie der Rhetorik beginnend folgendermaassen lautet:

Gall. Berlin.

(London) (Berlin)
„(D)VX VRBINI MONTIS FERITRI AC DVRANTIS COMES SER
(London)
IECLESIE CONFALONERIVS".[26]

Aus der Inschrift geht hervor, dass der Maler dieser Bilder im Dienste Friedrichs von Montefeltro stand, und man hat allen Grund dazu, jene Allegorien als Theile einer Reihe anzusehen, die ehemals das herzogliche Schloss in Urbino schmückte. Das Colorit bietet zwar Aehnlichkeiten mit dem Porträt-Cyklus der Barberini-Sciarra, doch ist der Stil italienischer. Eine gewisse Zähigkeit der Substanz, wie sie den Farbentönen der Pollaiuoli eigen ist, verbindet sich mit kecker und leichter Handführung und sattem Auftrag. — Der aus obigen Beispielen sprechende Fortschritt in der Methode ist ferner an einem schönen lebensgrossen Brustbilde (Dreiviertelansicht in dunkelgrüner Kappe und dunkelbraunem Rock) zu beobachten, das sich in Privatbesitz zu Urbino befindet.[27] Charakteristisch sind hier wieder eine gewisse Herbheit der Zeichnung, nach Signorelli's Weise, harte harzige Farbe von blödem

Privatb. Urbino.

---

[25] N. 54. Holz. H. 4 F. 9¾", br. 3 F. 7". Aus der Samml. Solly. Unter dem Namen Bramantino's.

[26] Dux Urbini Montis Feritri ac Durantis comes Sanctae Romanae ecclesiae confalonerius [atque Italiae Confoederationis imperator etc.] waren die von Herzog Federigo geführten Titel.

[27] 1859 im Besitz des Herrn Leoni, Via Urbino. Das Maass des Bildes ist 16 zu 13 Zoll.

Oliventon, aber mit brauner Schattenschraffirung und aufgesetzten Lichtern von durchscheinender Substanz, das Ganze dabei gut modellirt und lasirt.

Dass keine dieser Arbeiten von Melozzo's Hand herrührt, bedarf der Erhärtung nicht, aber sie interessiren als Denkmäler der Entwicklung einer speciellen Kunstform unter bestimmten lokalen Bedingungen, und als solche leiten sie dahin, in Urbino Künstler zu suchen, welche den Stil Melozzo's mit dem flämischen verquickten. Von den Beziehungen des Herzogs Friedrich zu flandrischen Malern wird überdiess bei Zeitgenossen ausdrücklich gesprochen.[28]

Melozzo starb 1494; er hinterliess als seinen künstlerischen Erben den Marco di Antonio Palmezzano, welcher unter demselben Mäcen wie sein Meister Anstellung gefunden zu haben scheint.[29] Sein Geburtsjahr kennen wir nicht, er lebte jedoch tief in's 16. Jahrhundert hinein und war Urheber einer grossen Zahl bedeutender Bilder, die jetzt in den verschiedenen Gallerien Europa's verstreut sind.

In einer Kapelle zu S. Biagio e Girolamo in Forlì ist das von zwei Vollmauern und zwei auf breiten Pfeilern ruhenden Bögen getragene Gewölbe in der Weise ausgemalt, dass man in eine getäfelte Kuppel mit einer Balustrade zu blicken glaubt, vor oder auf welcher acht Figuren sitzen. Auch fehlt es nicht an dem Versuch, die Mauerstärke des Kuppelausschnittes zu zeigen, indem Scheinfenster von polygoner Gestalt an der Ecke der Lünetten und Schildbögen angebracht sind. Jenseits dieser Oeffnungen ist

S. Biagio e Gir. Forlì.

[28] Vespasiano da Bisticci (Vite di uomini illustri del sec. XV, 1. Ausg. von Ang. Mai, Rom 1839, neuerdings von Adolfo Bartoli Flor. Barbèra, Bianchí & Comp. 1859) schreibt in seiner Biographie des Herzogs F. von Urbino: „Della pittura n'era intendentissimo; e per non trovare maestri a suo modo in Italia, che sapessino colorire in tavola a olio, mandò insino in Fiandra per trovare uno maestro solenne e fello venire a Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime; e massime in uno suo studio, dove fece dipingere i filosofi e poeti e dottori della chiesa così greca come latina, fatti con uno maraviglioso artificio; e ritrassevi la sua signoria al naturale che non gli mancava nulla se non lo spirito". Vespasiano starb 1498, s. auch Ugolini, Storia dei Conti e duchi d' Urbino. II. Anm. z. S. 39.

[29] Luca Pacioli (Somma de aritmetica) erwähnt den Marco in Einem Satze mit Melozzo und bezeichnet ihn als dessen theuren Schüler. Palmezzano's genauer Name findet sich in dem unter Anm. 42 mitgetheilten Aktenstück.

Himmel gemalt und der Blick in's Freie wird nur hier und da durch Kinderfiguren aufgefangen, welche Rollen tragen. Die Stelle, wo sich in der Regel die Laterne befindet, bedeckt hier ein kreisrunder Schild mit Wappenzeichen,[30] umgeben von Cherubsköpfen. Die Figuren sind in der Weise verkürzt, um derentwillen man den Melozzo pries und die ausdrücklich als künstlerisches Erbe seines Schülers bezeichnet wird. Die Dekoration ist das Werk eines Mannes, der im Gebrauch von Cirkel und Lineal sowie im Aufriss architektonischer Pläne tüchtige Erfahrung besass. Melozzo hatte im malerischen Schmuck der Apostelkirche in Rom und anderwärts[31] bereits Proben von seiner Geschicklichkeit in diesem Theile der Ornamentirung abgelegt. In ihm und seinem Schüler setzte sich die Praxis der Piero della Francesca und Signorelli fort, nur brachten sie durch moderne Vermannigfaltigung der Perspektive und Formerfindung noch andere Motive in Schwang und waren für ihr Zeitalter die classischen Vertreter des Systems, welches in der Folge durch Correggio in seinen Kuppelmalereien, dann durch die Carracci und die geschicktesten der sogenannten „barocchi", Luca Giordano und Pietro da Cortona, aufs höchste vervollkommnet wurde. Als Adepten dieses Stils standen Melozzo und Palmezzano geziemend in Ehren, und obwol Mantegna, der grosse Meister der Perspektive in seiner Zeit, als solcher auch von den Zeitgenossen anerkannt war, gebührt ihm doch durchaus nicht in höherem Grade als dem Piero della Francesca, Signorelli und den Florentinern der Ruhm, die eigenthümliche Art der Nutzanwendung perspektivischer Gesetze erfunden zu haben, welche den Werken unserer Maler ihren Reiz verlieh. Diese jedoch, und besonders Palmezzano, waren Geometer und Monumental-Decorateure, deren Figuren zwar im Grossen und Ganzen in Verhältniss und Contour correkt sind, aber ohne sich zu grösserer Verfeinerung zu erheben, als die Einordnung in gegebene Räume es forderte. Folge dieser Auffassung künstlerischer Aufgaben war bei ihnen eine gewisse Härte und Strenge,

---

30 Die Wappen sind leider fast ganz zerstört.

31 s. G. V. Marchesi, Vir. illust. forliv., Forol. Sylva 1726 lib. II. Cap. VII, bei Reggiani a. a. O. 49.

die sich bei Palmezzano sowol in der Handlung der Figuren wie in den Einzelheiten und der Zeichnung zu statuarischer Unbeweglichkeit steigerte. Ein bemaltes Basrelief oder ein Steinmodell, nach den Vorschriften der Perspektive gearbeitet und in bestimmter Höhe aufgestellt, würde denselben Eindruck hervorbringen wie seine Dekorationen. Sie sind in all ihrer Correktheit, Proportionalität und Plastik herb, eckig umrissen und demzufolge leblos, und die flauen gelbrothen Fleischtöne mit ihren braunen Schatten können die Anziehungskraft nicht ersetzen, die ihnen abgeht.

S. Biagio e Gir. Forlì.

Dieser Charakteristik entsprechen nun unverkennbar die Deckenmalereien, die eben geschildert sind. Besonders deutlich ist diess an den eckigen und herben Figuren der nackten Kinder, deren Mängel in dieser Hinsicht namentlich beim Vergleich mit Melozzo sehr auffallen; auch an den übrigen Bestandtheilen seiner Dekoration zeigt sich Palmezzano in Behandlung der Bewegungen oder der fliegenden Gewänder nicht so geschickt, und die verhältnissmässige Schwäche bestätigt ferner das höhere Impasto und die Anwendung von Kreuzlagen bei der Modellirung der Theile.[32] Wie Melozzo fehlt es auch ihm an Farbensinn und seinen Bildern daher an Luft. Seine starke Seite ist dagegen das Ornament; hier an Pilastern und Friesen entwickelt er Phantasie und Geschmack; menschliche Figuren, welche Vasen tragen, die ihrerseits grotesken Thiergestalten zur Hülle dienen, Gewinde von Stengeln, Blättern und Rollen, alles auf dunkelgrünem Grunde, wie sie die Pilaster der Kapelle Riario zieren, sind in einem Stil gehalten, welcher an ähnliche Dekorationstheile in Signorelli's orvietanischen Fresken erinnert und denjenigen des Pinturicchio und Spagna nicht nachsteht. Wir erkennen hier den Ursprung der dekorativen Geschmacksrichtung, die an späteren Künstlern jener Schule, den Rondinelli, Zagganelli oder Giovanni Bertucci von Faenza hervortritt, Malern, bei welchen diese nebensächlichen Züge eine Mischung bolognesischer, ferraresischer, paduanischer und venezianischer Kunst darstellen.

---

[32] Reggiani a. a. O. 45 f. nimmt ohne hinreichende Begründung die Malerei der Decke und der übriggebliebenen Lünette als Melozzo's Werk in Anspruch.

Zwischen den Deckengemälden und denjenigen der einzigen unberührt gebliebenen Wand besteht kein fühlbarer Unterschied:

S. Biagio e Girol. Forlì. Die Wandbilder zerfallen in zwei Reihen: in der Lünette sieht man eine Anzahl Leute theils stehend theils kniend inmitten eines Hofes der Wunderthat des heil. Jakobus zusehen, welcher zwei todte Hähne wieder belebt. (Ein Mann zur Linken im lichten Modekostüm der Zeit, von rückwärts gesehen, erinnert vermöge der freien Geberde, durch die sein Erstaunen ausgedrückt ist, lebhaft an die grossen Produkte Signorelli's.) Rechts ist eine breite um einen starken Pfeiler herumgebaute Wendeltreppe nebst ihren Absätzen mit Figuren belebt.

Die beiden Männer, welche rechts auf dem Podest stehen, sind — freilich ohne überzeugenden Grund — für Bildnisse Melozzo's und Palmezzano's angesehen worden.[33] Weiter nach der Mitte zu sind auf den Stufen zwei Jünglinge von vulgärem Aeusseren zu bemerken, welche offenbar der Eindruck des Geschauten zittern macht; links steigt ein Mann und ein Weib herab, hinter ihnen zwei im Gespräch. — Auf dem unteren Bildstreifen, der in einen doppelten Bogengang mit Kreuzgewölbe getheilt ist, gewahrt man auf der linken Seite einen Reiter im Pilgergewand, welcher eine Leiche hinter sich auf dem Pferde trägt und dem ein anderer Pilger zu Fuss folgt; links stehen drei andere Figuren.[34] In der Arkade zur Rechten kniet ein Mann, welcher den Streich des Henkers erwartet; Wachen sind zur Hand und in der Landschaft des Hintergrundes ist ein Galgen aufgerichtet. Auf einer am Mittelpfeiler befestigten Schriftrolle liest man noch folgende verstümmelte Signatur: „MARCVS PALMEZZANVS PICTOR FOROLIVIENSIS M . . . .“[35]

Von diesen Gemälden gilt genau dasselbe, was über die Deckenbilder gesagt wurde. Die Perspektive ist correkt, die Figuren sind gut gruppirt und die einzelnen Theile nach ihrem Werthe verständig vertheilt. Das Kostüm zeichnet Reichheit aus und hin und wieder begegnen ansprechende Gesichter, aber die Zeichnung hat dieselbe Härte und Eckigkeit, die Formgebung das Unfertige, die Gewänder den bruchigen Fall und die Farbe ist ebenso reizlos wie auf den oberen Darstellungen.[36]

---

33 s. Reggiani a. a. O. S. 46 f. Ob die beiden knieenden Pilger Porträts von Girolamo Riario und Caterina Sforza seien, lässt er ungewiss.

34 Diese Gruppe wird a. a. O. für Melozzo und Palmezzano und Sigismondo Ferrarese (?) gehalten: letzterer hat einen Cirkel.

35 Die Ziffer ist unlesbar. Dahinter folgt ein Monogramm.

36 Zu bemerken ist jedoch, dass das untere Fresko sich in sehr schlechtem Zustande befindet.

Gleichviel, ob diese Fresken ursprünglich für Girolamo Riario gemalt waren oder nicht, jedenfalls erfüllen sie den werthvollen Dienst, Aufschluss über den Maler eines ganz ähnlichen Bildwerkes in der Cappella del Tesoro des Doms in Loreto zu geben. Die Wappen im Mittelpunkt der Kuppel des Gebäudes sind deutlich als die der Rovere's zu erkennen:

Acht Propheten — Ezechiel, Obadjah, Zacharja, Amos, David, Jeremias, Jesaias und Habakuk — sitzen auf der Balustrade, deren Ornamente sich durch Fülle und Schönheit auszeichnen. Die Rundung der Kuppel ist nicht wie sonst durch Getäfel mit Rautenfeldern gegliedert, sondern durch Ornamentrippen in Sektionen eingetheilt; jede derselben enthält einen Engel mit Passionssymbolen, dergestalt verkürzt, dass er sich dem Beschauer zu nähern scheint. Dom. Loreto.

Typus und Form der Köpfe erinnern sehr an Melozzo und weisen auf die Periode hin, in welcher er unter Girolamo Riario arbeitete. Aber derselbe Edelmann kann ebenso gut den Palmezzano in Thätigkeit gesetzt haben, und die Ausführung der Dekoration in Loreto, wenn auch reicher und besser, als die in der Kapelle zu Forlì, spricht deutlich für diesen; er hatte übrigens auf diese Weise Gelegenheit erhalten, an Signorelli's Deckenmalerei in der Sakristei der nämlichen Kirche zu lernen.

Die Abweichungen von dem Stile seines Meisters, auf Grund deren wir dem Palmezzano zwei wichtige Freskenwerke zuschreiben, lassen sich nun auch an Tafelbildern verfolgen und zwar an denen mit der Signatur „Marcus de Melotius“ nicht minder wie an solchen, die noch ausdrücklicher die Namensbezeichnung Palmezzano's tragen. Die originelle Inschrift „Marcus de Melotius“ findet sich nur auf zwei Hauptbildern, deren erstes die Kirche der Franciskaner-Barfüsser (Zoccolanti) zu Matellica bei Fabriano besitzt:

Es enthält auf der Haupttafel die thronende Madonna mit dem nackten Kinde, welches Segen spendet, umgeben von Franciskus und Katharina. Die Lünette füllt eine Pietà und 5 Heilige, drei andere Heiligenfiguren sind rechts und links auf den Pilastern angebracht, deren Sockel wiederum einen Heiligen trägt. In der Predelle zwischen den Sockeln sieht man in recht lebendiger Composition das letzte Abendmahl, das Martyrium der Katharina und die Stigmatisation des Franciskus. Dem Throne Maria's dient eine grosse Sanduhr als Piedestal und an der Basis steht auf einer Rolle die Inschrift: „MARCHVS Ch. d. Zoccol. Matellica.

DE MELOTIVS FOROLIVIENSIS FACIEBAT, AL TEMP. DE FRATE ZORZO GVARDIANO DEL M° CCCCCI", dahinter ein Monogramm.[37]

Die Stilverwandtschaft dieses Bildes mit den Fresken in S. Biagio zu Forli spricht sich deutlich in der Herbheit und Regungslosigkeit der Figuren, in der kantigen Härte der Gewänder und den gehäuften Bruchfalten ihrer Doppelstoffe aus, deren umbrischer Charakter gleichzeitig an Fiorenzo di Lorenzo und an Lorenzo di Credi mahnt, während andrerseits die Neigung zu runder Bildung der Köpfe eine Annäherung an die Maler von Treviso und Friaul, z. B. an Cima da Conegliano verräth. Die Färbung ist hart, die satt aufgetragenen Fleischtinten röthlich, das architektonische Schmuckwerk reich und geschmackvoll. — Das zweite Stück in der S. S. Annunziata (oder Carmine) zu Forli hat die Apotheose des Antonius Abbas zum Gegenstande und weist, wenn auch die Verhältnisse der Figuren Lob verdienen, im Ganzen dieselben Eigenschaften auf wie das Bild in Matellica:

S. S. Annunz. Forlì

Der Heilige ist innerhalb eines Portikus zwischen Johannes dem Täufer und Sebastian auf einer Thronestrade stehend dargestellt, welche im allgemeinen Bau derjenigen der Madonna zu Matellica ähnelt und auf einer Rolle in der Mitte die Signatur hat: „MARCHVS DE MELOTIVS PICTOR FOROLIVENSIS FACIEBAT" nebst Spuren des Monogramms.[38]

Die Verwirrung, welche das Datum des ersten dieser Bilder (1501) in der Chronologie der Werke Melozzo's hervorbringt, wenn man es ihm zutheilte, hat die Herausgeber des Vasari, welche diese Meinung haben, dazu verführt, die Ziffer 1501 in 1491 zu ändern.[39] Andere haben den Widerspruch auf sich beruhen lassen, und Reggiani ging in seinem Eifer, möglichst viel Arbeiten Melozzo's aufzutreiben, so weit, dass er das Bild der Pietà, welches ursprünglich Theil eines Altarstückes im Dome zu Forli war und sich

[37] Der Mantel Maria's ist abgekratzt, doch das Bild sonst gut erhalten.

[38] Auf einer anderen am Pilaster zur Linken angebrachten Rolle liest man den Namen des Restaurators „G. Reggiani foroliviense". Seine Restauration ist schlecht und droht theilweise abzufallen. Uebermalt sind die Gewänder der Hauptfigur.

[39] s. Comment. zum Leben des Ben. Gozzoli Vasari IV, 201.

jetzt in der Nat.-Gall. zu London befindet,[40] mit der Signatur „Marchus Melozii“ versah, während es in Wahrheit die Bezeichnung „Marcus Palmezanus“ trägt und nachweislich aus dem Jahre 1506 stammt. — Das schönste Stück jedoch, welches dem Melozzo widerrechtlich zugeeignet worden, ist das Madonnenbild im Waisenhause „delle Micheline“ zu Faenza:

Maria sitzt mit dem Kinde auf einem Thron mit Sanduhrgestell, ihr zur Seite stehen Michael und Jakobus der jüngere. Durch die offene Loggia, in welcher die Gruppe sich befindet, blickt man auf die Landschaft hinaus: dort sieht man links im Vor- und Hintergrunde einen Krieger zu Pferd und die Erscheinung Michaels auf Monte Gargano, rechts hinten zwei Heilige. In der Lünette erscheint Gottvater unter Engeln.[41] Orfanotrof. Faenza.

Hier haben wir nun in dem Reichthum der bunten Marmor-Architektur, in dem achteckigen auf Pfeilern ruhenden und mit Rhombenfeldern ausgezierten Piedestal, wie es die ferrareser Schule liebt, in Stickerei und Friesschmuck lauter Züge Palmezzano's. Ueberdiess erkennt man in dem Christkinde das Seitenstück zu den Kindergestalten mit Rollen in Händen in S. Biagio e Girolamo zu Forli, nur dass die Figuren sämmtlich ansprechender, nicht durch so viele Mängel entstellt sind wie sonst in der Regel auf den Madonnenbildern des Malers. Die Farbe hat starken Körper und ist mit Leichtigkeit behandelt, aber der röthliche Timbre, welcher den Palmezzano auszeichnet, kehrt auch hier allenthalben wieder. — Palmezzano erhielt Auftrag und Programm zu dieser schönen Arbeit, die „in feinen Farben, feinem Golde und in Oel“ verlangt war, von den Prioren der Companie S. Michelino zu Faenza am 12. Juni 1497 und gab unterm 16. März 1500 Quittung über Empfang des ausbedungenen Preises von 60 Dukaten.[42]

---

[40] N. 596. Vgl. das Verzeichniss am Schluss des Kapitels. Reggiani's „Correktur“ der Inschrift ist beseitigt worden.

[41] Die Gestalt Gottvaters steht in der Behandlungsweise gegen die übrigen Theile zurück. Vier senkrechte Sprünge, mit Farbe zugefüllt, verunstalten die Köpfe der Heiligen an der Seite und andere Theile. Die Carnation ist an einigen Stellen aufgefrischt.

[42] „12. Juni 1497. Mag. Antonius ol. Santis a credentiis et Mag. Ant. ol. Siverii Maneghelle priores societatis S. Michilini de Faven. dederunt M. Marco qd. Antonii palmezani de forlivio pictori unam tabulam altaris dicte

Sämmtliche bisher aufgeführte Bilder hat man, offenbar weil sie die Durchschnittsleistungen Palmezzano's übertreffen, dem Melozzo da Forli zugetheilt. Allein dieser Grund wird hinfällig, da wir sehen, dass gerade das vorzüglichste der ausgewählten Stücke als Arbeit des Schülers beglaubigt ist. Der Contrakt für das Faenzaner Altarbild hat den Werth, uns über das künstlerische Vermögen Palmezzano's im J. 1497 aufzuklären, und rechtfertigt die Vermuthung, dass unser Maler nach andauernder Thätigkeit unter Melozzo seine besten Proben doch in der Zeit kurz nach des Meisters Tod ablegte. Ferner ist klar, dass Marcus für gut fand, seinem Namen fürs erste durch ausdrückliche Berufung auf sein Verhältniss zu Melozzo Achtung zu verschaffen; daher denn die allerdings mehr pietätvolle als grammatikalische Signatur „Marcus de Melotius" auf seinen früheren Arbeiten. — Siebenunddreissig Jahre in's Cinquecento hinein hat Palmezzano seine fruchtbare Thätigkeit fortgesetzt. Alle seine weit verstreuten Bilder sind in Oel gemalt und haben übereinstimmenden Grundcharakter, der sich in der Hauptsache aus Reminiscenzen Melozzo's, oft auch der Umbrier und Pinturicchio's, gelegentlich sogar der Lombarden und der Luini zusammensetzt; in der Landschaft finden wir vornehmlich Anklänge an Cima, dessen klare Atmosphäre sie jedoch nicht erreichen. Sein Selbstporträt, bis vor kurzem im Besitz der Familie Palmezzani, bewahrt jetzt die Pinakothek zu Forli:

---

societatis ad pingendum coloribus finis et fino auro et cum olio, in qua tabula sint figure glor. Virginis in medio, a laterib. figure Sči Michaelis et Sči Jacobi minoris, et in supratondo dei patris ornati Seraphinis. Et talis pictura facta sit per totum mensem aprilis prox futuri. Et ita predicta omnis promisit observare M. Marcus. Et pro pretio promiserunt dicti priores dare et solvere eidem ducatos sexaginta vel equivalentum in auro quantitatem, de quibus ducatis LX dictus M. Marcus pro . . . confĕsus est habuisse ducatos viginti. Ego Bartholomeus olim fr̄is Philippi de Taurellis not. fav." — Palmezzano's Quittung (d. d. 16. März 1500) lautet: „Cancellatum fuit presens instrum. debiti ducatorum 60 de Mandato dicti M. Marci et ad instantiam dictor. M. Antonii Maneghelle et M. Antonii Santis quia fuit confessus se esse integre satisfact. et solut. et etiam de omni pictura facta hac usque in Societati sči Michaelis & Act. faven. in domo mei not. present. Petro babini armaroli et Antonio M. Andree ab armis test. Ego Bartolom. de Taurellis rogatus scripsi et cancellavi". — Dieser Auszug wurde uns von Don Marciolo Valgimile in Forlì aus den Originalen des Archivio notarile zu Faenza gemacht; das Schriftstück ist ausserdem im Calendario Faentino für das J. 1857 abgedruckt.

Es ist das Conterfei eines weisshaarigen Alten, der den Mund zum Lächeln geöffnet hat; er trägt weisses Hemd und schwarzes Kleid und hält Palette und Pinsel in der Hand, — ein schwer in jetzt verblichenen Farben gemaltes Bild, beglaubigt durch die Inschrift: „Marchus Palmezanus nob. forol. semet. pinxit octava aetatis sua 1536". Pinakoth. Forlì

Das knochige Gesicht zeigt einen jovialen Mann aus dem Mittelschlag, aber eine Kraft, die bei einem Achtziger, als den er sich bezeichnet, auffallend ist. Wenn wir (was bei Palmezzano's vorurtheilsloser Behandlung der lateinischen Grammatik unbedenklich erscheint) die „octava" auf das Alter beziehen, so ergibt sich als Geburtsjahr 1456. —

Seine übrigen bekannten Bilder werden sich folgendermaassen classificiren lassen:

Forlì, S. Biagio e Girolamo, IV. Kapelle rechts vom Eingang: Altarbild mit Maria und dem Kinde in throno, vor welchem ein Engel auf der Guitarre spielt; links kniet ein Mann, rechts ein Weib, jedes mit einem Kinde.[43] Die Seiten der Mitteltafel enthalten die Heiligen Katharina von Alexandrien, Dominikus, Antonius von Padua und Sebastian, die Predelle (in kleinen Figuren) Christus, Apostel und Heilige. Eine Rolle am Thron bietet die Inschrift: „Marchus Palmizānus pictor foroliviēsis faciebat". — Das Datum 1486, welches dem Bilde gegeben wird, ist nicht dokumentirt. Das Ganze ist keineswegs schön, sondern von hässlicher, trockener Ausführung und grosser Flachheit. Man muss daher zögern, es Palmezzano's eigner Hand zuzuschreiben, umsomehr da die Kuppeldecke der Kapelle von Schülern desselben dekorirt ist.

Mailand, Gall. Brera N. 103, Geburt Christi:[44] das auf einer Strohschütte liegende Kind wird von Maria angebetet; Joseph sitzt gegenüber. Aus der Ferne nahen die Schäfer und die Könige. Das Bild, durch Abkratzung und Retouche entstellt, hat auf einer Rolle die verstümmelte und nicht unverdächtige Inschrift: „Marchus Palmizanus ..... forolivens .. fecierunt MCCCCLXXXXII", ist aber durchaus in Palmezzano's Manier.

Mailand, Brera N. 127: Madonna mit Kind zwischen Johannes dem Täufer, Petrus, Dominikus und Maria Magdalena thronend; in der Ferne Landschaft.[45] Eine moderne Inschrift in Versalien besagt:

---

[43] Flavio Biondo (Ital. illust. S. 242, 248, 258, bei Casali: Guida di Forlì, 1838 p. 85) und Buriel (Vita di Caterina Sforza, Bologna 1795 t. III, 857) erklären diese Figuren für Bildnisse des Girolamo Riario, der Kathar. Sforza und ihrer Kinder, Reggiani dagegen (a. a. O. 14) hält sie für Glieder der Familie Acconzi, welche das Patronat der Kapelle hatte, in der unser Bild sich befindet.

[44] Holz. H. 2,25, br. 1,31 M.

[45] Holz. H. 1,70, br. 1,56 M.

„Marchus Palmezzanus foroliviense (sic) fecerunt (sic) MCCCCLXXXXIII“. Das Bild ist ansprechend und wie in Tempera behandelt, hat jedoch an den Figuren der Maria und des Dominikus alte Restauration und das Datum ist schwerlich correkt.[46]

Mailand, Brera N. 166: Krönung der Jungfrau auf hohem Piedestal,[47] an jeder Seite zwei spielende Engel, vorn zwei knieende Mönche in halber Lebensgrösse; auf einer Rolle die Inschriftreste: „. . . Palmizanus . . . . . da Forli . . . .“ Ein hübsches Bild im umbrischen Charakter.

Berlin, Museum N. 1129: Christus mit der Dornenkrone, gesenkten Hauptes das Kreuz tragend; dunkler Grund. Bez.: „Marchus palmezzanus pictor foroliviensis faciebat MCCCCCIII“.[48] Eine schöne Arbeit Palmezzano's, im Typus den Copien Cotignola's und Anderer nach Lionardo's Schule verwandt.

Forlì, Pinacoteca: Einsetzung der Abendmahlsfeier durch Christus; der Vorgang ist in eine Loggia verlegt, durch deren Oeffnung man den Satan in Pilgerkleidern sieht, wie er Jesus versucht. Im Hauptbilde steht Christus rechts und reicht einem knieenden Jünger die Hostie, dessen Genossen in entsprechender Haltung auf der linken Seite gruppirt sind; Johannes steht mit dem Kelche hinter dem Heiland. Vorn die Inschrift: „Marchus Palmizanus faciebat“. — Wenn hier auch einige Strenge und Herbheit auffällt, so sind doch Charakter, Typen und Behandlungsweise den Wandgemälden zu S. Biagio in Forlì und in Loreto ähnlich.[49]

London, Nat.-Gall. N. 596 (ehemals Lünette des vorigen) Grablegung: der todte Christus im Schooss der sitzenden Maria liegend, neben ihr Magdalena, welche die Hand Christi hält; gegenüber Johannes mit schmerzvoller Handgeberde. Rechts steht S. Mercuriale, der erste Bischof von Forlì, mit dem Guelfen-Banner der Kirche (rothes Kreuz in weissem Felde), zuäusserst links S. Valeriano mit der Fahne der Stadt (weisse Flagge mit blauen Streifen). Halbfiguren in Lebensgrösse.[50] Ein schönes Werk.

Paris, Louvre N. 277: Christus im Grabe von vorn gesehen (lebensgr. Kniestück) und auf jeder Seite von einem Engel gestützt,

---

[46] Diese beiden Bilder der Brera sind die einzigen, auf welchen der seltsame Plural „fecerunt“ vorkommt, doch sind die Inschriften offenbar angetastet.

[47] Holz. H. 1,63, br. 1,23 M.

[48] Holz. H. 1 F. 10½ Z., br. 1' 7". Aus der Samml. Giustiniani.

[49] Vasari XI, 92, 93 (im Leben der Genga etc.) erwähnt dieses Gemälde des „Marco Parmigiano da Forlì“ im Dom zu Forlì, wo es sich früher befunden hat. In der ersten Ausgabe hatte er dasselbe dem Rondinelli zugeschrieben. (Nach Albertini's handschriftl. Chronik in der Bibl. del Comune zu Forlì soll es im J. 1506 an seinem Bestimmungsort aufgestellt worden sein.) Abbildung bei Rosini, Stor. d. pitt. T. CXLI.

[50] Holz. H. 3 F. 3", br. 5 F. 5½". 1858 in Rom von Sign. Gismondi gekauft. Ebenfalls erwähnt in Albertini's Chronik a. a. O.

schönes sauber vollendetes Bild; auf einem Zettel links die Signatur: „Marcus Palmesianvs Eēs Furlivesis 1510".[51]

Dublin, Nat.-Gall. N. 3 (weil. Bromley's Sammlung): Maria mit dem Kind auf dem Throne, umgeben von Johannes dem Täufer und Lucia, vorn am Thron ein Engel auf der Laute spielend.[52] Das Kind mangelhaft in der Bildung, die Färbung röthlich und rauh. Inschrift: „Ma . . . . . lmizan . . pictor . . rolivensis M . . . . . ."

Ebenda N. 5: S. Filippo Benizzi in einer Landschaft mit 2 sehr kleinen Engeln, welche Kreuz und päpstliche Tiara halten — unter dem Namen „Francia", aber ebenfalls von Palmezzano.

München, Pinak., Saal, N. 541: Maria mit dem Kind auf dem üblichen Throngestell, umgeben von Petrus und Franciskus (links), Antonius dem Einsiedler und Paulus (rechts); am Fusse des Thrones ein violinspielender Engel ohne Flügel. Hintergrund Renaissance-Architektur mit Pilasterornamenten auf Goldgrund.[53] Schönes Bild, bez. auf einem eingerissenen Zettel zu den Füssen des Engels: „Marchus palmezanus pictor foroliuiensis faciebat"; und auf dem Schwert des Paulus die Jahreszahl: $\overset{\overset{o}{M}}{\underset{XIII}{CCCCC^{o}}}$.

Berlin, Museum (nicht aufgestellt, aber im Katalog von 1830 verzeichnet): Christus aufrecht vor dem Kreuze, bez. „Marchus Palmezzanus pictor foroliviensis faciebat MCCCCCXV".

Ravenna, Palazzo Rasponi: Christus in Lebensgr. auf einem Piedestal, die eine Hand zum Segnen erhebend; unten ein musicirender Engel, an den Seiten die Heiligen Rochus und Sebastian, das Ganze in einem Portikus, durch welchen man auf eine Landschaft mit zwei Eremiten sieht. Inschrift: „Marchus Palmezanus pictor forolivensis faciebat MCCCCCXXIII".[54] Eine schöne Arbeit des Meisters, die Farbe zwar von blödem gelblichen Ton, aber trefflich verarbeitet. Christus erinnert an die Luini. — Ebenda: Christus das Kreuz schleppend und von einem Henker mittelst eines Seiles gezogen. Auf einem Zettel Spuren der Namensinschrift Palmezzano's.

Grenoble, Museum N. 27: Heilige Familie, bez. „Marcus Palmazanus pictor Foroliviensis faciebat a. MCCCCCXX".

England, bei R. P. Nichols (in Manchester N. 315): Taufe Christi, nebst einer Figur links, welche sich bückend mit Ordnung

---

[51] Holz. H. 0,83, br. 0,80 M.

[52] Holz. H. 7' 2", br. 6' 2". Früher in den Sammlungen Ercolani und Fesch. Bei Lanzi (Stor. d. pitt. III, 30) wird die Jahreszahl 1513 gegeben.

[53] Holz. H. 7' 8" 6"', br. 6' 10" 6"'. Ehemals auf einem Dorfaltar in der Romagna, im vorigen Jahrh. für die Sammlung Ercolani angekauft (s. Bottari, Raccolta, Mail. Ausg. 1822 vol. VII, S. 95 f.), 1829 von König Ludwig von Baiern erworben.

[54] Vielleicht 1524. Wir erwähnen bei dieser Gelegenheit die ebenda unter Melozzo's Namen befindliche Pietà, die fast nur Copie eines prachtvollen Bildes von Giov. Bellini ist, welches in der vatikanischen Gall. unter „Mantegna" steht.

des Anzugs beschäftigt ist. Sign.: „Marchus Palmezanus pictor foroliviensis fatiebat (sic) 1534". — Eine Replik dieses Bildes, auf welcher nur die nackte Nebenfigur verändert ist (Inschrift: „Marchus de Melotius pictor foroliviensis faciebat"), besitzt Sign. Casali in Forlì.

Forlì, Pinakothek (aus der aufgehobenen Kirche della Missione stammend): Christus auf dem Wege nach Golgatha das Kreuz schleppend, Gruppe von 4 lebensgr. Figuren (Brustbild). Der Typus des Heilands erinnert an die lionardeske Schule, die Farbe ist röthlich und hart, die Gesichter der Nebenfiguren gemein. Inschrift: „Marchus Palmezanus pictor foroliviensis faciebat MCCCCCXXXV".

Faenza, Stadtgallerie: derselbe Gegenstand, nach der anderen Seite gewendet und ohne Namensbezeichnung.

Venedig, Museum Correr N. 52: Christus nach rechts gewandt das Kreuz schleppend zwischen Simon von Kyrene und einem Anderen;[55] ein Henker zieht ihn am Stricke. Halbfiguren (Replik des Bildes in Forlì).

Padua, Gall. comunale (Holz): die Jungfrau mit dem Kind und Johannes dem Täufer, mittelmässiges Stück mit der Sign.: „Marcus Palmezzanus pictor Foroliviensis faciebat M. CCCCCXXXVj".

London, bei Marquis von Northampton: Madonna mit dem Kind unter einem Baldachin, umgeben von den Heil. Ludwig und Antonius von Padua; vorn die kniende Katharina und der Engel mit Tobias, welche durch drei singende Engel von einander getrennt werden.[56] Inschr: „Marchus palmezanus pictor foroliviensis faciebat M° CCCCCXXXVII. Dña Lucia . . uxor Magistri Jovanis (sic) calzolarij spenditore de Cesena fecit fieri Año Dñi MD . XXXVII."

Rom, Museum des Lateran: Maria und Kind unter einem Säulengang, aus dessen Höhe eine Lampe herabhängt; zu den Seiten Johannes d. Täufer, Franciskus, Antonius Abbas und Dominikus; auf einer Rolle die Inschr. „Marchus Palmezanus pictor foroliviensis faciebat MCCCCCXXXVII". Obgleich Typus und Formgebung nicht ansprechend sind, ist das Bild doch gut und verräth keine Abnahme der Kraft.

Ebenda: Madonna und Kind auf dem beliebten seltsamen Piedestal umgeben von Johannes d. T. und Hieronymus, vorn ein Engel, der auf der Geige spielt. Das Lokal ist eine Colonnade mit reichem Ornament, die Technik wie zuvor, Oel mit viel Schraffirung.[57]

Rom, Monte di Pietà: Christus im Grabe erhoben durch Joseph von Arimathia; in der Ferne Landschaft, — die Gestalt des Heilands sehr gut und weihevoll in der Auffassung Cima's. Die Erhaltung des Bildes ist trefflich.

---

55 Holz. H. 0,55, br. 0,98 M.

56 Holz, lebensgr. Figuren. — Dieses schadhafte und nicht besonders schöne Werk aus der spätesten Zeit des Meisters stammt aus der Samml. Ercolani in Bologna und ist erwähnt bei Lanzi a. a. O. III, 30.

57 Das Bild ist lädirt und eine ursprünglich beschriebene Rolle jetzt leer.

Rom, Gall. Spada N. 49: Christus das Kreuz schleppend unterstützt von Simon von Kyrene, Maria ohnmächtig in den Armen der heiligen Frauen. Ganze lebensgr. Fig. in einer Landschaft. In einer Lünette Gottvater in der Glorie von Cherubsköpfen. Ein gutes Specimen von Palmezzano's bedeutendstem Stil. — Ebenda N. 63 (auf Leinwand): Christus das Kreuz schleppend, Halbfig. unter Lebensgr., geringer als das vorige, aber ebenfalls echt.[58]

Forlì, Chiesa dell' Annunziata (vulgo „Carmine"), im Chor ein schönes Altarbild der Verkündigung: die vor einem kleinen Pulte sitzende Jungfrau schrickt beim Anblick Gabriels zusammen, der vor ihr kniet. Typen und Gewänder gehören zu den besten des Meisters. Durch die Arkade, vor welcher ein Seraphimreigen angebracht ist, sieht man in die Landschaft, die wenig Atmosphäre hat.[59]

Forlì, S. Maria de' Servi (vulgo S. Pellegrino), Sakristei: kleines Verkündigungsbild ähnlich dem vorigen und von gleicher Schönheit, mit Inschr. „Marchus Palmizanus pictor foroliviensis faciebat."

Forlì, S. Mercuriale, Capp. de' Ferri: Altarstück im ursprünglichen Rahmen, Maria's Empfängniss darstellend; die Jungfrau kniet rechts, hinter ihr Stephanus, links ein knieendes Kind, S. Rufillus (im 17. Jahrh. als S. Barbatian übermalt) und S. Mercurial. In der oberen Ecke links erscheint Gottvater von Seraphim umgeben (er erinnert an einen ähnlichen Typus auf Pinturicchio's Fresken in Spello). In der Lünette: Christus auferstehend; vor dem Grabe die Wache in verkürzter Ansicht schlafend (die Ausführung hat Verwandtschaft mit Cima und den Bellini.) Zwei Propheten in Medaillons füllen die Eckstücke rechts und links der Lünette zu Maria's Füssen. — Die Predelle ist in 4 Bilder getheilt; sie enthalten: Petrus und einen Mönch, die Heimsuchung, das Martyrium des Stephanus und den heil. Paulus, endlich einen Einsiedler. Die Inschrift lautet: „Marchus Palmezanus pictor foroliviensis faciebat." — Das Hauptbild ist in trockener stumpfer Weise gemalt und kalt in der Durchbildung, die Predelle jedoch hat umbrischen Stilcharakter und gehört zu den besten Leistungen des Künstlers.

Forlì, ebenda, 4. Kapelle rechts vom Portal: Madonna mit Kind zwischen Katharina v. Alex. und einer anderen Heiligenfigur; Ferne Landschaft. Inschr. „Marchus Palmezanus pictor foroliviensis faciebat." Das Bild, in dünnem Farbenauftrag und alla prima gemalt, gehört nicht zu den schönen Exemplaren des Meisters.

Forlì, ebenda, 3. Kapelle rechts v. Port. Die Kreuzigung mit S. Giovanni Gualberto, der einen knieenden Krieger empfiehlt, rechts

---

[58] Beide Bilder wurden früher dem Mantegna zugeschrieben.

[59] Das Bild ist durch Uebermalung der Schatten entstellt. Die Schriftrolle an einer Säule zur Linken ist leer.

Magdalena, Hintergrund Landschaft.[60] Eine Rolle enthält die verstümmelte Inschr. „Marchus .... pictor fu.“ Die Farbe ist von blödem Purpurtimbre und undurchsichtig; ausser durch geringere technische Beschaffenheit weicht das Bild jedoch nicht von echten Arbeiten des Meisters ab.

Forlì, S. Trinita della Torre, Sakristei: Madonna mit Kind zwischen Heiligen, in Stil und Charakter mit dem vorigen übereinstimmend, jedoch ein schwaches Stück Arbeit, offenbar von einem Schüler. Die Inschr. „Marchus ... pictor de for .. facie ... M.“ wird auf einen Maler Marcus Valerius Morolinus gedeutet.[61] Nehmen wir diese Bezeichnung, wenn auch nur als conventionellen Namen für untergeordnete Leistungen aus Palmezzano's Schule an, so müssen die beiden ebengenannten Bilder in diese Kategorie verwiesen werden.

Forlì, S. Antonio Abate: Begegnung Maria's mit Elisabeth, Halbfiguren, nicht ohne Werth.

Ebenda, Pinakothek: Maria mit Kind und Joseph. Das Bild — die Schriftrolle vorn ist leer — gehört dem Charakter nach schwerlich zu Palmezzano's eigenhändigen Produkten, sondern in die der Schule.[62]

Padua, bei Conte Maldura: Mad. mit Kind und Joseph, Maria Magdalena und dem kleinen Johannes vor einem grünen Vorhang — an der Mauer ein Zettel mit der Aufschrift: „Marcus Palmezzã forolivensis“[63] — ist ein schönes Bild des Meisters.

Treviso, bei d. Contessa del Corno: Maria mit Kind, Katharina, Johannes d. T. und Joseph — schwaches Stück mit Spuren einer Inschrift und durch Retouchen verdorben, zählt zu den unerfreulichen Produkten Palmezzano's.

Vicenza, Gall. comunale N. 60: Christus von Johannes d. Evang. gehalten, mit Magdalena und einer anderen Figur, Hintergr. Landschaft (Holz) mit der Signatur: „Marchus Palmezzanus foroliviensis faciebat“. In der Composition fast identisch mit der dem Melozzo zugeschriebenen Pietà der Samml. Rasponi in Ravenna, aber ziemlich werthlos infolge von Entstellungen und Restauration.

---

[60] Stark beschädigt, der Kopf Magdalena's neu.

[61] Casali gibt in seinem „Guida di Forlì“ (a. a. O. p. 19) die Inschrift folgendermaassen: „Marchus Valerius Morolinus de Forliviensis faciebat MDIII“, die Inschrift am Krucifix in S. Mercuriale: „Marchus ... a ... e ... is li ... dri ... MC .... “ und fügt hinzu, dass der hier bezeichnete Künstler sonst nicht bekannt sei. Die Worte auf dem Schriftstreifen an der Madonna in S. Trinita sind ungewiss. Der Name des Valerius kann dort gestanden haben, allein man muss in Forlì vorsichtig interpretiren, da wir bereits gesehen haben, auf welche Weise dort den Bildern mitgespielt worden ist.

[62] Ein anderes Exemplar in Forlì, ein heil. Hieronymus mit der Inschrift „Marchus Palmezzanus MCCCCCXXXIII“ ist nur ärmliche Copie.

[63] Nahebei in grossen Lettern der gefälschte Name: „Andreas Mantegna“.

Berlin, Museum N. 1087: Madonna in einer Colonnade und auf dem specifischen Piedestal unter einem Baum thronend hält das Kind auf dem Schoosse, das in der Linken einige Aehren hat und mit der Rechten segnet; daneben links Barbara, rechts Hieronymus. Hintergr. Landschaft,[64] — fast grau in grau, Inschr. „Marcus Palmezzanus . . . . m." Gall.-Bilder.

Berlin, bei d. H. Gebr. Rocca: die heilige Familie; Maria aufrecht stehend betrachtet mit Zärtlichkeit das Kind, welches vor ihr liegend die linke Hand erhebt. Links steht Joseph mit Johannes, gegenüber die heil. Christina. Halbfiguren, bis zum Gürtel sichtbar. Unten rechts auf einem Täfelchen die Inschr. „Marcus Palmezanus pictor forolivianus faciebat —".[65]

Carlsruhe, Museum N. 155: S. Sebastian am Pfeiler, mit der gefälschten Signatur: „Joannes Bellinus pingebat MCCCCLXXI", unter welcher jedoch der Name Palmezzano's noch durchschimmert.[66]

England, weil. Lord Northwick's Sammlung (in Manchester N. 145 unter Rafael's Namen ausgestellt, ehemals in der Sammlung Solly, wo es für Perugino galt): Unglaube des Thomas; rechts Antonius von Padua mit einem knieenden Stifter, — eine schöne Arbeit Palmezzano's.

England, bei Mr. Brett (in Manchester N. 150 unter dem Namen Rafael's): Christus das Kreuz tragend, Halbfigur, ein ansprechendes Tafelbild, welches mit Rafael freilich gar nichts zu thun hat, sondern aus Palmezzano's sogenannter lionardesker Periode stammt.

Florenz, Uffizien N. 1008: Kreuzigung mit Maria, Martha, Magdalena und Johannes; Inschrift: „Marchus Palmizanus forlivensis faciebat". —

---

[64] Holz. H. 5′ 7″, br. 4′ 7″. Aus der Samml. Solly.

[65] Die Jahreszahl ist unlesbar. Holz. H. 36, br. 83 CM.

[66] Holz. H. 3 F. 1″, br. 2 F. 2″.

SECHSZEHNTES CAPITEL.

Giovanni Santi.

Einem italienischen und einem deutschen Schriftsteller[1] unseres Jahrhunderts verdanken wir die werthvollsten Detailforschungen über die Werke von Rafaels Vater. Die Fälle, dass der Sohn aus väterlicher Unterweisung höhere Leistungskraft davontrug, als der Lehrer besessen hatte, sind in der Kunstgeschichte selten. Weit öfter bemerken wir ein Herabsinken der folgenden Generation in bequeme Mittelmässigkeit. Aber wenn auch Giovanni Santi hauptsächlich darum der Vergessenheit entrissen worden ist, weil für uns der kleinste Umstand, die geringste Nebensache Werth gewinnt, sobald sie in Beziehung zum Entwicklungsgange Rafaels tritt, so wäre es doch schwerer Irrthum, wollte man dem Vater des grössten Malers nur diese relative Bedeutung zumessen.

Denn Giovanni Santi steht in der Reihe der Männer, welche die künstlerische Grösse der Piero della Francesca, Signorelli und Melozzo mitbedingt haben; und wir wissen genug von seiner Thätigkeit und seinem Einflusse, um ihm das Zeugniss ausstellen zu können, dass ohne seine Mitwirkung eine fühlbare Lücke in den Kunstelementen entstanden sein würde, aus denen das Talent des grossen Sohnes seine Nahrung zog.

Wir haben zunächst die wesentlichsten und interessantesten Thatsachen aus den eingehenden Untersuchungen Pungileoni's

---

[1] Pungileoni: Elogio stor. di Giov. Santi, Urbino 1822, und Passavant: Leben Rafaels.

und Passavant's zusammenzustellen. Giovanni's Grossvater Peruzzolo lebte um 1418 als ansässiger Ehemann zu Colbordolo in der Grafschaft Urbino. Nachdem sein kleines Besitzthum an Land und Häusern i. J. 1446 unter Sigismondo Malatesta geplündert und niedergebrannt war, wanderte die Familie 1450 in die Hauptstadt Urbino aus, wo sie ein von der Brüderschaft S. M. della Misericordia gemiethetes Haus bewohnte. Sante, Giovanni's Vater, setzte nach des alten Peruzzolo Tode das Hökerei- und Krämergeschäft desselben[2] fort; er brachte es dahin, in den Jahren 1457 und 61 Grundeigenthum von einigem Werthe zu erwerben und i. J. 1464 ein Haus in der Contrada del Monte in Urbino anzukaufen. Der wechselvollen Geschicke seiner Vorfahren gedenkt Giovanni Santi in einem an Guidubaldo von Montefeltro gerichteten höchst loyalen Widmungsschreiben, das gegen Ende seines Lebens abgefasst ist. Da schildert er die Einäscherung des väterlichen Heimwesens, den Verlust der Habe und die Wirrnisse und Nöthe der folgenden Zeit. Von sich selbst bekennt er, dass ihm von seinem schönen Beruf nichts an der Wiege gesungen worden, sondern dass er erst nach vielerlei Versuchen, einen eignen Lebensunterhalt zu beschaffen, sich endlich der wundervollen Kunst der Malerei hingegeben habe, in der er nicht anstehe, sich als einen Nachfolger zu bezeichnen.[3] Wann er zur Kunstübung gelangt und wer ihn unterrichtet habe, ist unaufgeklärt. Aber in welcher Weise die Herzöge von Urbino Baukunst, Bildhauerei und Malerei in ihrer Residenz gepflegt und was für Künstler sie angestellt, haben wir zur Genüge gesehen. Auch Santi's Geburtsjahr wissen wir nicht; indess lässt sich aus der genauen Erinnerung, mit welcher das Unglück Colbordolo's geschildert wird, wol so viel entnehmen, dass er i. J. 1446 alt genug war, um die Schrecken des Ereignisses mitzufühlen. Rafael ist in demselben Hause geboren, welches sein Grossvater Sante 1464 gekauft hatte; daher dürfen wir annehmen, dass Giovanni dort mit dem Vater zusammen lebte und kaufschlagte. In den

[2] Sante wird in einem Dokument vom Mai 1460 als „triculus" bezeichnet. Pungileoni a. a. O. 129.

[3] Der in der vatikanischen Bibl. befindliche Brief ist abgedruckt bei Gaye, Carteggio I, 348 ff.

Jahren 1468 und 69, als Paolo Uccelli dort erschien,[4] und als die Brüderschaft des Corpus Domini ihm die Bewirthung des Piero della Francesca übertrug, wird Santi zwar schon eine Art Sesshaftigkeit als Maler in Urbino gehabt haben, aber wie wenig er noch in seinem Fache galt, kann man daraus entnehmen, dass bei Anstellung jener Kunstgenossen auf ihn keine Rücksicht genommen wurde. Umso ehrenvoller die neidlose Aufnahme, die er seinem Gast Piero bereitete.[5] Freilich vermögen wir nicht zu sagen, ob etwa von früher her schon Beziehungen zwischen den beiden Männern bestanden. Sehr möglich, dass Melozzo von Forlì, den Santi innig schätzte und der ja eine Zeit lang ganz offenbar unter Piero's Leitung gestanden, den Giovanni mit dem Lobe seines Meisters erfüllt hatte; gleichwol wissen wir weder von dauerndem noch von vorübergehendem Aufenthalte Melozzo's in Urbino. Ihre Bekanntschaft wird wol anderswo stattgefunden haben. Vielleicht ist Santi, wie so viele Maler jener Zeit, als wandernder Gehilfe thätig gewesen. Man hat annehmen wollen, er habe den Herzog Friedrich von Urbino 1468 nach Mailand begleitet. Santi beschreibt diese Reise, aber die Erzählungsart zwingt keineswegs dazu, sie für Schilderung eines Augenzeugen zu halten.[6] Ueberdiess steht gar nicht fest, dass er jemals im Dienste dieses Fürsten war, und andererseits fehlt jede Nachricht darüber, ob auch nur eins seiner Bilder ausserhalb seines Heimathlandes entstanden sei. Indess Urbino war unter Herzog Friedrichs Regierung ein Ort, wo ein Mann von Talent alle Aussicht hatte, seine Fähigkeiten mit Erfolg zu entfalten. Der Biograph Vespasiano hat eine genaue Schilderung von Art und Sitten jenes weisen Regimentes gegeben. Er führt uns ins tägliche Leben der Stadt und des Hofes ein, und man bekommt den Eindruck, dass es kaum eine eigenthümlichere und anziehendere Gestalt patriarchalischer Tyrannis in moderner Zeit geben konnte, wie diese war.

[4] Vgl. Cap. II, S. 28.

[5] Vgl. Cap. XIV, S. 312.

[6] Die Reise wird berichtet im Cap. 91 der Reimchronik Santi's (s. Dennistoun, Dukes of Urbino, und Pungileoni a. a. O.). Als Gewährsmann und Quelle konnte Paltroni, der Sekretär des Herzogs, gedient haben. Santi bekennt in seiner Reimchronik selbst, dass er dessen Biographie Herz. Federigo's oft gelesen habe.

Der Herzog erscheint wie ein Häuptling an der Spitze seiner Gefolgschaft, von welcher er Jeden persönlich kennt; er belohnt die Gehorsamen durch Lob und Vorzug, hält strenge Zucht gegen die Widersetzlichen und wird von Allen geliebt. In den Strassen kniete das Volk nieder und rief ihm Heilgruss zu, wenn er kam.[7] Man betrachtete ihn recht eigentlich als Landesvater; seine Leutseligkeit war ohne Grenzen: im Schlosse ertheilte er Jedermann in offener Halle Audienz, in echt militärischer Art leitete oder beobachtete er die Spiele und gymnastischen Uebungen der Seinigen, oder er trat unter die Menge auf dem Markt, ging selbst in die Häuser seiner Klienten. Aber wenn man solchen wechselseitigen Verkehr zwischen Fürst und Unterthanen in der Regel nur bei primitiven Zuständen findet, war es in Urbino anders. Denn Federigo galt zugleich auch unter den Hochgebildeten als „das Licht Italiens.“ Künstler, Gelehrte, Literaten tummelten sich an seinem Hofe und sie standen ihm ebenso nahe wie seine Rathgeber im Feld. Ganz natürlich daher, dass Santi's Absichten und Wünsche, angeweht von dem Hauche dieses höheren Geisteslebens, über die Sphäre des väterlichen Gewerbes hinausflogen, und dass ihm in derartiger Genossenschaft allmälig das Verlangen nach Vervollkommnung in Kunst- und Geistesarbeit wuchs. Denn Giovanni war nicht bloss ein Maler von wackerem Streben, er hatte auch den Ehrgeiz, für einen Dichter zu gelten. Seine Reimchronik, die wir schon so oft genannt haben, ist die Leistung eines Mannes, der ganz und gar seinen Eingebungen folgt und seine Gedanken zuweilen in recht glückliche Form zu kleiden weiss, wenn ihm auch freilich zunftmässige Erziehung abgeht.

Leider fehlen uns zur vollständigen Würdigung Santi's künstlerische Zeugnisse aus seiner frühesten Periode. Die Studien des Handwerks muss er aber bereits hinter sich gehabt haben, als er von Piero Tiranni den Auftrag erhielt, eine Kapelle in S. Giovanni Battista — jetzt S. Domenico — zu Cagli auszuschmücken. Die

---

[7] Vgl. Vespasiano fiorentino (herausgeg. von A. Mai im X. Bande des Spicilegium romanum und neuerdings von Bartoli, Florenz 1859), und Castiglione, Cortegiano lib. I. — „Dio di mantenga, Signore“ war der gewöhnliche Gruss des Volkes. S. auch Burckhardt, Cultur der Renaissance II. Aufl., Leipzig, Seemann 1869, S. 35 u. 36.

malerische Dekoration an diesem Ort ist gewöhnlich einer späteren Zeit zugeschrieben worden; nach Pungileoni's Vorgang, der sich jedoch nicht auf Urkunden stützt, haben die meisten neueren Kunstschriftsteller die Ansicht festgehalten, dass die Cappella Tiranni 1492 ausgemalt sei. In Wahrheit aber müssen wenigstens etliche der dortigen Fresken ins Jahr 1482 gesetzt werden, und die übrigen können ganz wohl aus derselben Zeit herrühren. Pietro Tiranni gehörte einer Patrizierfamilie in Cagli an und stand in Amt am Hofe zu Urbino, wo er i. J. 1502 als Kanzler oder Sekretär bei Herzog Friedrichs Tochter Giovanna della Rovere fungirte.[8] Seit er 1481 Wittwer geworden, hatte er den Wohnsitz in Cagli aufgegeben; von seinem Eheglück redet das rührende Epitaph, das er der Gattin setzte, von seinem Geschmacke die Wahl Bramante's zum Architekten ihrer Grabstätte und Santi's zum Maler der Kirchenwand, an der dasselbe zu stehen kam.

S. Domenico. Cagli. Die Marmorurne, welche die Reste der Baptista Tiranni bewahrt, steht vor dem Fresko, das offenbar eher vollendet ist; an der Plinthe befinden sich die Gedächtnissverse[9] unterschrieben: BAPTE COIVGI PIETISS. PE. CAL. S. D. ANO MCCCCLXXXI. Neben diesem Denkmal der Liebe gibt das Fresko Santi's dem Kummer Ausdruck: es zeigt den Heiland schmerzvoll mit halbem Leibe aus dem Grabe ragend und neben ihm die Heiligen Hieronymus und Buonaventura. In den Zügen Christi liegt tiefe Trauer und sie haben den knochigen Typus der Umbrier, durch lange Nase ziemlich entstellt. Die Gestalt ist hager, ungraziös und mit sorglicher Anatomie gezeichnet. Bei Buonaventura ist der überwiegende Kopf auffällig, die Hände sind mangelhaft durchgebildet, so wie man sie an Melozzo's Arbeiten kennt, die Köpfe gut umrissen, aber mit etwas jähem Uebergang vom Licht zum Schatten, und dieser ist bis an die Contourlinie dunkel schraffirt. Das Colorit, flüssige Wasserfarbe, ist in bräunlichem Graugelb gehalten.[10]

Es ist sehr schwer, einen Zeitunterschied zwischen diesem ohne Zweifel von Giov. Santi gemalten Fresko und den Wand-

---

[8] Pungileoni a. a. O. 114.

[9] Sie lauten:

Hoc sita sum tumulo viridi Baptista sub evo,
Rapta .... quondam gloria summa mei.
Non fuit uxori castê vir carior alter,
Gratior et conjux non fuit ulla viro.
Vivere proh! Superi cornicis sêcula longa
Debuimus tanto sic in amore pares.

Folgt die obige Unterschrift.

[10] Der blaue Hintergrund ist abgeblättert, sodass man jetzt das Roth sieht.

gemälden der benachbarten Kapelle aufzuweisen. Der heilige Raum soll von Pietro Tiranni ebenfalls zum Gedächtniss seines Weibes gebaut und unterhalten worden sein,[11] und wir dürfen daher annehmen, dass er kurz nach deren Tode ausgeschmückt worden. Die Architektur ist schön genug, um für Bramante's Werk zu gelten: es ist ein schlichter auf Säulen und breiten Pfeilern ruhender Bogen, geziert mit buntem Marmor und einem grau in grau gemalten Fries:

S. Domenico. Cagli.

In zwei Medaillons an den oberen Ecken der Vorderseite sind die Figuren der Annunziata und des Engels angebracht; in der Wölbung sieht man Gottvater Segen spendend und von anbetenden oder auf verschiedenen Musikinstrumenten spielenden Engeln umschaart. Die Auferstehung und die Jungfrau inmitten Heiliger füllen die Lünette und den Wandraum darunter. — Wie der Maler die Absicht des Architekten verstand, geht daraus hervor, dass Santi sich bemühte, die Tiefe der Kapelle scheinbar zu vergrössern, indem er die Linien der vorhandenen Struktur gemäss den Gesetzen der Perspektive in sein Gemälde aufnahm. Er erreicht dadurch den Eindruck eines schönen steinernen Hofes, der oben durch eine Oeffnung Ausblick auf felsigen Vordergrund und auf eine landschaftliche Fernsicht von Thal und Hügel gewährt. Innerhalb dieser Oeffnung ist der aus dem Grab erstandene Erlöser sichtbar; er schreitet mit der Siegesfahne in der Hand hervor und segnet, während die Wachen rund um ihn schlafen, theils liegend theils sitzend oder zurückgelehnt. Darunter erblickt man auf einem schönen Steintabernakel thronend Maria, wie sie das aufrechtstehende, fast nackte Kind zwei Engeln und vier Heiligen zur Verehrung darhält.

Man wird hier beim Anblick des aus dem Grabe tretenden Heilands auf's lebhafteste an die Vortragsweise Melozzo's erinnert, dessen eigenthümlich herbe Formbildung auf Santi übergegangen scheint, und daneben findet sich in dem etwas übertriebenen und zugleich ziemlich steif behandelten Schwung der Figur der Anlauf zu einer Eigenheit, die sich in der späteren umbrischen Schule einbürgerte und besonders an Alunno's Bildern auffällt.[12] Die schönen gut verkürzten Gestalten der Wächter haben viel charakteristische Aehnlichkeit mit der Christusfigur; an einer

---

[11] Wir verdanken diese Mittheilung Herrn Buonfatti in Gubbio.

[12] Wir werden bei späterer Gelegenheit zeigen, dass der Einfluss des Alunno hier sehr überschätzt worden ist.

derselben ist auch ein mantegnesker Zug zu bemerken; sonst waltet im übrigen eine gewisse Geziertheit des lokalen und figürlichen Arrangements vor, wenn man auch andrerseits an dem Motiv des sitzenden Soldaten, der den Kopf in den aufs Knie gestützten Arm schmiegt, eine anmuthige Auffassung anzuerkennen hat, welche bereits auf die Nähe Rafaels hindeutet. Umbrische Zartheit und Grazie herrscht sodann, trotz verhältnissmässiger Trockenheit der Bildung und Geberde Maria's, in der Madonnengruppe vor; auch die Gewänder, vervollkommnete Nachbildungen von Melozzo, tragen umbrischen Charakter. Der Engel zur Linken, welcher mit gekreuzten Armen emporblickt, hat in seinem jugendfrischen von nussbraunem Haar umsäumten Antlitz den Familienzug mit rafaelischen Typen gemein. Diese specifische Jugend und Grazie ist es auch wol allein, was zu der Behauptung verführt hat, Santi habe hier seinen Sohn porträtirt. Der andere Engel, welcher sich andächtig neigt, steht nicht auf gleicher Höhe und verräth unmittelbarere Abkunft von Melozzo. S. Peter auf der äussersten linken Seite erinnert durch seine Geberde wenigstens flüchtig an die Grossheit ähnlicher Gestalten in den Meisterwerken Fra Bartolommeo's oder Rafaels; es ist zwar eine ziemlich breitköpfige Figur, aber mit einem Charakter erfüllt, wie er in vereinfachter und neudurchgebildeter Weise den Auffassungen grösserer Künstler der nachfolgenden Zeit wol entspricht. Minder charakteristisch sind die beiden Genossen des Apostelfürsten, Franciskus und Thomas von Aquino;[13] der Täufer jedoch ist nach Haltung und Bewegung ein Wiederspiel des Christus in der Lünette, mit den Abweichungen des Kostüms und der Gesichtsbildung freilich, welche der historische Typus verlangt, aber abgesehen von diesen äusserlichen Merkmalen liegt ihm dasselbe Modell zu Grunde. Gerade angesichts dieser künstlerisch nicht eben lobenswerthen Wiederholung wird die sichere Erfahrung Santi's auf dem Gebiete der Perspektive klar; denn wie Christus ganz in der seinem Standort entsprechenden

[13] Dass mit dieser Figur rechts von Maria und hinter dem Täufer Thomas Aquinas gemeint ist, scheint auch das ihm eigenthümliche Symbol der Sonne zu beweisen, welches als Agraffe seines Kleides dient.

Weise verkürzt erscheint, so hat Johannes ebenfalls genau den angemessenen Platz inne. Andrerseits machen sich allerdings an letzterer Figur Einzelheiten auffällig, welche die Wirkung beeinträchtigen, so die hohe knochige Stirn, die runde Nase und die Haarperrücke; auch folgt die Haltung der strengen, angespannten Vortragsweise Melozzo's, wie denn die Zeichnung überhaupt vermöge ihrer herben Trockenheit ihn und den Palmezzano nicht vergessen lässt. Am entschiedensten spricht der Einfluss Melozzo's aus der Gestalt des segnenden Christus in der Wölbung und aus den umgebenden Engeln. Der ältliche Typus dieser Figur und die verkürzte Ansicht des Ganzen stehen in ganz genauer Verwandtschaft mit ähnlichen Bestandtheilen auf den Fresken der Apostelkirche in Rom.[14] — In dem ganzen Cyklus dieser Bilder Santi's walten in stärkerem oder geringerem Grade dieselben Eigenschaften vor: trockene, harte Zeichnung, Mangel an Halbtinten oder Reflexen, ungeglättete, oft grobe Formen,[15] dazu gut motivirte Gewänder, etwas zu sehr aufgeputzt und zu völlig zwar, aber von perugineskem Faltenwurf. Der coloristische Vortrag, der die Schärfe und Genauigkeit Mantegna's hat, charakterisirt sich durch kalte allgemeine Lokalfarbe, graue Halbtöne, röthliche bis an die Conturen geführte Schatten und weisse Lichter; eine besondere Stärke zeigt Santi in der Wiedergabe der Schlagschatten.

Wenn sich Giovanni sonach auch nicht gerade als hervorragenden Genius erweist, so sind doch seine Leistungen in Cagli höchst wacker.[16] Seine Einsicht in die Geheimnisse der Architektur und der Perspektive lernt man schätzen, wenn man berücksichtigt, wie unberührt die alten Malerschulen in Gubbio und Fabriano dem wissenschaftlichen Fortschritt des Quattrocento gegenüberstanden.

---

[14] Vgl. Cap. XV, S. 332 ff.

[15] Besonders gilt diess von den Händen; wir finden denselben Fehler bei Palmezzano, ja zuweilen selbst noch bei Rafael. Bei den Gewändern sind schillernde Farben mit kaltem Schatten vorherrschend.

[16] In Casa Brancalcone zu Cagli existirt noch ein Tafelbild — Franciskus in der Andacht —, welches bereits bei Pungileoni a. a. O. 43 erwähnt ist. Es wird dem Santi zugeschrieben, ist aber in Wahrheit eine untergeordnete Leistung von späterer Hand.

Auffallen freilich wird das Maass seiner Fähigkeiten nicht, sobald wir annehmen, dass er sich an Beispielen Melozzo's bilden konnte. Denn selbst wenn Santi den Vortheil genossen hätte, den Mantegna aus seinen Werken oder persönlich kennen zu lernen, der Nutzen würde kaum grösser gewesen sein. Man hat an eine Begegnung dieser beiden Maler in Mantua geglaubt; wir wüssten aber kaum eine andere Gelegenheit zu dieser Reise Santi's als die Brautfahrt Guidubaldo's zu Elisabetta Gonzaga; damals jedoch war die Entwicklung seines Stils längst abgeschlossen. Uebrigens war auch in Melozzo's Kunst ein mantegneskes Element, und seine Richtung war es, welche die der Pietro und Julian von Rimini, der Antonio da Ferrara, Ottaviano Martini Nelli und der Brüder San Severino in den Städten längs der Adria verdrängte. Fasst man specieller die Kunstentwicklung in ihrem Verhalten zu Aufgaben der Perspektive ins Auge, so muss erinnert werden, dass dieser Wissenszweig, wenn er auch in der paduanischen Schule, Dank dem hochbegabten Schüler Squarcione's, besonders ausgebeutet wurde, doch keineswegs Monopol einer einzigen Stadt Norditaliens war, sondern dass Männer wie Uccelli, Castagno, Piero della Francesca, Signorelli, Melozzo und Palmezzano an der Ausbildung desselben bedeutenden Antheil hatten. Ihrer ganzen Natur nach musste diese Disciplin, da sie auf verstandesmässiger Einsicht beruht, in den verschiedenen Orten, wo man auf ihre Pflege bedacht war, sich auf ähnliche Weise entwickeln. Wir sind meistens zu leicht bei der Hand, von bestimmten unter einander verwandten Erscheinungen auf gemeinsamen örtlichen Ursprung zu schliessen; wir begegnen aber oft genug bei weit auseinander liegenden Malerschulen stilistischen Uebereinstimmungen, die sich weit weniger aus thatsächlicher Berührung, als aus gemeinsamer Anwendung gleicher Grundsätze erklären lassen, welche, einmal erkannt, sich wie von selbst Bahn machen und gleichartige Erfolge hervorrufen. Es würde voreilig sein, einem einzelnen Künstler wie dem Mantegna, so sehr ihn Santi auch in seiner Reimchronik preist, stärkeren Einfluss auf ihn zuzumessen, als anderen; vielmehr haben Uccelli, Piero della Francesca und Melozzo sicherlich ebenso grosse Verdienste um seine Stilbildung.

Das Gemälde Angelico's in Foiano bei Osimo,[17] welches ganz besondere Wirkung auf Santi gehabt haben soll, kennen wir zwar nicht, aber wir haben von seiner und von Gentile da Fabriano's Kunstidiom genügende Vorstellung, um bei allem Respekt gegen diese Meister sagen zu können, dass sie ihn gänzlich unberührt liessen. Melozzo bot, wie die Fresken in Cagli deutlich aussagen, der künstlerischen Entfaltung Santi's die erste Grundlage, aber dieser behielt darum doch sein umbrisches Naturell bei; das offenbart sich in der Neigung zum Holdseligen und Graziösen, die alle seine Werke an sich tragen, und die vom Vater auf den Sohn überging. Das Vorwalten dieses Elementes und die Steigerung desselben, wie wir sie an den späteren Arbeiten wahrnehmen, beweist zugleich, dass Santi die Leistungen Perugino's eingehend studirt hat. Ein redendes Zeugniss für die Verwandtschaft der beiden Künstler zu derselben Zeit besitzen wir an dem auf Leinwand gemalten Bilde des thronenden Hieronymus im Museum des Lateran:

Der bärtige Heilige sitzt mit Buch und Feder in Händen und dem Löwen neben sich in einer Nische, von fliegenden Engeln umkreist, und erscheint nochmals im Hintergrunde vor dem Krucifix; auf der Stufe des Thrones steht die Inschrift: „IOHANNES SANTIS DE URBINO."[18] Lateran. Rom.

Form- und Gewandbildung der Hauptfigur sind hier nicht so wuchtig wie früher, aber haben dafür manchen charakteristischen Zug mit Perugino's Manier gemein, dessen Gebilden auch der milde Ausdruck der Engel nahe kommt. Die Zeichnung bewahrt gewissenhafte Sorgfalt, und der grauliche Timbre des Ganzen ist nicht unerfreulich. Ohne Frage aber ist Santi im alten Temperasystem besser bewandert als in der schwierigen Vortragsweise der Neuerer. Dass er in Pesaro, wo das Bild sich zuerst befand, thätig gewesen, geht schon aus der Nacheiferung hervor, die seine Manier dort bei untergeordneten Malern fand. Davon haben wir noch heute Beispiele an Ort und Stelle.[19] Der Gattung nach ge-

---

[17] s. Passavant, Rafael I, S. 13.

[18] Ursprünglich in S. Bartolo in Pesaro. Vgl. Pungileoni a. a. O. 9. Der Löwe ist übermalt.

[19] Wir erwähnen eine Darstellung vom Verlöbniss der heil. Katharina auf einem Altar in S. Domenico zu Pesaro; die Gruppe der Madonna mit dem Kind,

hört hierher ein zweites Gemälde in Ferrara, welches vermöge seiner Uebereinstimmung mit dem Charakter des Bildes im Lateran trotz beklagenswerther Entstellungen doch werthvolles Zeugniss für Santi ablegt:

Privatb. Ferrara. Es befindet sich in der Gallerie des Grafen Mazza und stellt die Jungfrau in halber Figur dar, wie sie das nackte Kind auf einer Steinbrüstung hält und voll mütterlicher Zärtlichkeit betrachtet. Blauer Teppich schliesst die Gruppe ab, den Hintergrund bildet Landschaft.

Als ein Meisterwerk aber, in welchem Giovanni die umbrische Auffassung mit technischem Fortschritt verbindet, ist seine Madonna mit Heiligen in der Kirche des Hospitals zu S. Croce in Fano hervorzuheben:

S. Croce. Fano. Maria hält thronend das verschleiert auf ihrem Knie sitzende segnende Kind, welches eine Nelke in der Linken und die bei Santi beliebte Korallenschnur um den Hals trägt. Links neben dem erhöhten Throne, dessen Baldachinstäbe von 2 geflügelten Seraphim gehalten werden, steht zunächst, ein wenig von dem herabhängenden rothen Teppich verhüllt, der heilige Makarius, dann Helena in Diadem, Schleier und Königspurpur mit einem grossen Kreuz in der einen, einem Nagel in der andern Hand; gegenüber (rechts) Sebastian und Rochus in Hut und Beinkleidern, der auf die Pestbeule an seinem Schenkel deutet. Den Hintergrund bildet Landschaft. An der Stufe, auf welcher Maria's Füsse ruhen, liest man die Inschrift: „IOHANES SANTIS URBI P."[20]

Schon die Hauptgruppe übertrifft das Bild in Cagli weitaus an Liebreiz und mütterlicher Innigkeit; sie ist von peruginesker Empfindung durchwärmt und offenbart sonach bei Santi die Hinneigung zu den keuschen seelenreinen Gebilden, die ihren ganzen Zauber in der Vollendung ausströmen, welche ihnen Rafael gibt. Bessere und breitere Gewandstilisirung trägt hier wesentlich zu der schönen Wirkung bei; fast nur die etwas ungeschlachten Hände

---

das der Heiligen den Ring gibt, ist von Johannes dem Evangelisten und Thomas Aquinas umgeben. Es ist ein ziemlich rauhes Temperabild, nach Santi's Tode entstanden, und hat den allgemeinen Charakter seines und des umbrischen Schulstils. — Gleichartig ist ein ursprünglich als Kirchenfahne gebrauchtes lebensgrosses Madonnenbild mit Kind und Stifterin in S. Girolamo zu Urbino, mit der Inschrift: „1512 questa f. f. la moglie di M° G. Batista Gonella". Das Ganze hat sehr gelitten, das Blau vom Mantel Maria's ist abgekratzt.

[20] Man sieht, wie das Haar in welligen Strichen auf dem Lokalgrundton angelegt ist.

erinnern noch daran, dass er sich nicht völlig von den aus der Berührung mit Melozzo auf ihn übergegangenen Charakterzügen losmachen konnte. Höchst ansprechend ist der Makarius, voll Adel die auf das Kreuz hinweisende heilige Helena, nur dass sich ihre breite Gewandung vielleicht etwas zu üppig ergiesst; Antlitz und Wuchs der Gestalt haben etwas Florentinisches, ihr Stil ist bedeutender als manche Arbeit Cosimo Rosselli's. Die mantegnesken Grundsätze Melozzo's sind andrerseits in dem wuchtigen aufwärtsgewandten Kopfe des Sebastian vertreten, und in der hier zu beobachtenden Art der Gesichtsverkürzung nehmen wir eine Anweisung Rafaels wahr, wie sie sich an vielen ähnlichen Figuren der nächsten Zeit befolgt findet. Beim heil. Rochus dagegen ist in der Behandlung des Kostüms und des Nackten ebenso wenig ein Fortschritt zum Weihevolleren aufzuweisen wie in der utrirten Geberde, welche derjenigen des Täufers auf dem Bilde zu Cagli entspricht. — Der Technik nach gehört das Gemälde dem neuen Oelfarbensystem an, wie es bei Palmezzano üblich ist, d. h. es hat tiefrothes, aber durchsichtiges Impasto von grosser Consistenz und sehr fettem Auftrag der Schattenpartien. Die zähe Beschaffenheit des Bindemittels verräth sich an den schroffen Uebergängen aus dem Lichten zum Dunkel; die Zeichnung ist so genau wie auf früheren Bildern, aber behält den massigen Zuschnitt bei, wie er dem Melozzo eigen war; die Form wird durch eckige Schneidung der Umrisslinien modellirt, sodass ein etwas gehackter Eindruck entsteht. — Nicht so erfreulich wirkt ein zweites Gemälde Santi's in Fano: die Heimsuchung Maria's in S. Maria Nuova. Durch alle Beschädigung und Bräunung hindurch sprechen uns zwar noch immer die gewissenhafte Zeichnung des Künstlers und die Typen an, welche Naturstudium und Schönheitsdrang, wenn auch nicht immer mit glücklichem Erfolge bekunden, aber Flachheit und Kälte des Gesammttones, mangelhafte Atmosphäre und besonders hervorstechende Strenge drücken den Werth des Werkes herab, das übrigens gleich seinem Seitenstück im Hospital durch Santi's Namen beglaubigt ist:

Maria und Elisabeth füllen die Mitte des Bildes, ihre Angehörigen S. M. Nuova.
sind beiderseitig in einer Landschaft gruppirt, welche sich in hohen Fano.

Hügeln verliert; nahebei ein Haus. Die beste Figur ist die schlanke Madonna, deren Antlitz durch rundvortretende Stirn und Kinn charakterisirt wird. Elisabeth hat im Physiognomischen mehr mit der Richtung des Piero della Francesca gemein. Die Farbe ist so durchleuchtend wie auf dem vorgenannten Bilde, die Schatten, ebenfalls von fettem Auftrag, bekommen eine Besonderheit durch Einführung von Lichtreflexen. Auf einem Blattstreifen im Mittelpunkt des Vordergrundes steht: „IOANNES SANTIS DI URBINO PINXIT.“ [21]

Die aufgezählten Beispiele in Cagli, Pesaro und Fano gewähren schon die Mittel, den Stil und das künstlerische Vermögen Santi's abzuschätzen. Seiner Farbengebung haften, wie wir sahen, die Mängel an, welche die Fresken Melozzo's kennzeichnen und die durch alle Produkte Palmezzano's hindurchgehen; flauer bleifarbener Ton herrscht in seinen Tafelbildern vor, die alla prima und ohne Lasuren vollendet, aber schraffirt sind, was zur Folge hat, dass die Schattenpartien höher auftragen als die belichteten. —

Die Kritik hat sich hier und da gewöhnt, dem Justus von Gent Einfluss auf Santi's technisches Verfahren einzuräumen. Aber dieser Vlamländer, dessen Manier weit hinter dem Schulstile der Van Eyck und des Antonello zurücksteht, erreicht in diesem Betracht auch den Piero della Francesca nicht. Und selbst wenn Justus den Santi in der bezeichneten Richtung unterstützt hätte, so könnte ihm das nur als ein höchst bescheidenes Verdienst angerechnet werden, da eben Santi eine unleugbare Schwäche mit Melozzo und Palmezzano gemein hatte und sein Farbengefühl sehr gering war. Er verstand sich trefflich darauf, Licht- und Schattenmassen zu scheiden, aber das rechte Urtheil über den specifischen Werth des Tones hatte er nicht, und die Abwesenheit der Atmosphäre auf seinen Bildern beweist, dass er unfähig war, die Wirkung der Linien durch die Luftperspektive zu erhöhen. — Auch die allgemeine Beschaffenheit seiner Figuren ist keineswegs vollendet; schwerer Wuchs, Uebergewicht des Kopfes und unangemessene Magerkeit der Beine sind durchgehende Kennzeichen. Er rückt ihre Geberden gleichsam automatisch zurecht; sie entsprechen selten einem inneren Impuls und kommen nicht über

---

[21] Hinter der Gestalt Maria's geht ein senkrechter Sprung durch das Bild, der das Gesicht Josephs entstellt.

die akademische Pose hinaus. Dabei sind die äusseren Gliedmaassen gross und derb, die Typen immer ebenso unbewegt wie die Handlung; die volle Ansicht der Iris in den Augen, die halbe Oeffnung des Mundes und der runde Wuchs der Nasen kann sie nicht anziehender machen. Breite Stirn und schmales rundes Kinn ist die Regel bei seinen Madonnenköpfen, die er dann durch feine Haartour mit Flechten und Schleiern artig genug aufputzt. Als Erbzug der umbrischen Maler tritt auch bei Santi das Streben nach graziöser und holdseliger Bildung der Frauen hervor, während der Ueberschwall der Gewänder von der künstlerischen Mode Melozzo's entlehnt ist und die Faltengebung im engeren Sinne an Perugino erinnert, obgleich sie bei aller Richtigkeit und Eleganz der Vereinfachung bedürfte. Die Perspektive ist dagegen durchaus mit einsichtiger Gewissenhaftigkeit den Verkürzungen des menschlichen Körpers und dem Schattenschlage angepasst.

Sonach halten bei Santi immerhin bedeutende Eigenschaften den Mängeln die Wage. Es fehlt ihm nicht an Ursprünglichkeit; er hat offenen Sinn für die Fortschritte der Wissenschaft, insofern sie der zeitgenössischen Kunst zu gute kommen, und ist keinesweges heikel in ihrer Verwerthung zu seinem malerischen Zweck. Die Anläufe zur Grazie und Zartheit, die seine Bilder enthalten, neigen zwar ein wenig zur Ziererei, aber verrathen doch immer Herz und echte Empfindung, wie sie denn in der That dem nämlichen Trieb entspringen, der in höchster Abklärung in seinem grösseren Sohne waltet. Ernst, Geduld, Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit machten den Santi ganz besonders zum Lehrer geeignet, und man darf ihm das Ehrenzeugniss gönnen, dass Rafael keiner anderen Unterweisung bedurft hätte, wenn ihm der Vater nicht schon in seiner zarten Jugend entrissen worden wäre. Es war eine glückliche Fügung, dass er dann nach so ausgezeichneter Anweisung und mit der geistigen Erbschaft des Schönheitsdranges, der sich in seinen reifen Jahren mit solcher Ueberschwänglichkeit erging, in Perugino's Hände kam, eines Künstlers, der nach mancher Richtung hin gerade das besass, was dem Santi abging, und der die holde Kindlichkeit im Gemüthe seines Schülers taktvoll gewähren liess und ihn mit väterlicher Sorge weiter leitete,

bis zu der Zeit, da sich den grossen Augen Florenz mit seinen tausend Meisterwerken aufthat. Und man darf nicht vergessen, dass Rafael, bevor er die Stadt betrat, welche Schauplatz des künstlerischen Wirkens der Cimabue und Giotto, der Masaccio, Fiesole und Ghirlandaio gewesen, schon im Vaterhause von dem Hauch florentinischen Geistes berührt worden war, der Dank den Einwirkungen Uccelli's, Francesca's und Melozzo's in Santi's Schaffen lebte. Wie mächtig aber des Vaters Vorbild auf den Entwicklungsgang des Sohnes war, davon zeugt die häufige Wiederkehr der Typen und Physiognomien an Kinder- und Engelgestalten Rafaels, die sich von denen Santi's nur durch die höhere Feinheit unterscheiden, wie sie naturgemässer Fortschritt des Jüngeren und Einfluss der reifenden Zeit mit sich brachte.

Als Rafael geboren wurde, war Santi's Weib Magia Ciarla, wie man vermuthen darf, bereits Mutter eines Sohnes,[22] dessen reizende Gestalt, wenn sie dem jüngeren Bruder ähnelte, den empfindungsvollen Vater wol entzücken konnte. 1483 nun malte Santi ein Altarbild für die Pfarrkirche zu Gradara unweit Pesaro an der adriatischen Küste, auf welchem das Christuskind im Schoosse der Madonna sowol in Typus und Formcontour wie auch in der Geberde die überraschendste Aehnlichkeit mit einer Arbeit Rafaels hat, der bei Vollendung jenes Gemäldes erst ein Jahr zählte: schon seine Wiege stand in traulichem Verein mitten unter den Geräthen und Modellen, welche unzertrennliche Begleiter seines Lebens werden sollten. — Jenes Bild am Hochaltar der Kirche zu Gradara ist durch Aufplatzen der Tafelfugen und durch Abkratzung verschiedener Theile sehr entstellt, aber seine lebensgrossen Figuren üben noch immer anziehende Wirkung aus; denn sie athmen zartere umbrische Empfindung als frühere Werke Santi's und sie haben bereits einen Schimmer von Rafaels Glanz:

Pfarrk. Gradara. Zwei Cherubim tragen auf ihren Schultern die Stangen des Teppichs, welcher den Fond bildet, ein dritter schaut oben in der Mitte darüber hervor, den Blick auf die Jungfrau gerichtet, die unten

---

[22] Vgl. Pungileoni a. a. O., welcher die Existenz dieser Kinder behauptet, ohne jedoch ihre Geburtsjahre anzugeben.

auf dem Throne sitzt und das Kind auf ihrem Knie betrachtet. Dieses mit dem üblichen Korallenband am Halse und mit einem Vogel in der Hand wendet sich zu Johannes, der rechts steht, geleitet vom heil. Michael in Schuppenrüstung und einem prachtvoll ornamentirten neuneckigen Schild, während gegenüber Stephan und Sophia andächtig aufschauen. Die Ferne zeigt Hügellandschaft, vorn in Wiesen auslaufend. An der Basis des Thrones, die auf felsigem Untersatz steht, liest man Stiftungsurkunde und Signatur des Künstlers: „Gradarie spectanda fuit impensa et industria viri d. Dominici de Domenicis vicarii anno D. MCCCCLXXXIIII. die X. Aprilis, et per duos prius tempore D. Jo. Caño. XPI. rectoris ecc͞lie Sophie. JOANNES SAN. URB. PINXIT.“[23]

Die natürliche Lebendigkeit in der Bewegung des schönen Kindes ist nicht minder erfreulich als die weiche, doch graziöse Haltung Maria's, an der die runde glatte Stirn, die Zierlichkeit von Nase und Kinn und die tiefhängenden Augenlider gleich lieblich wie charakteristisch sind. Die beistehenden Heiligen haben ebenfalls an der allgemeinen Vervollkommnung Antheil und zeigen ungewöhnliche Reinheit und Sauberkeit in den Linien der Hände, Füsse und Gelenke. Selbst der Täufer, an dessen Figur Santi's gewöhnliche Mängel sichtbar sind, ist doch geschickter behandelt als in Cagli. Nur der Farbenton des Bildes hat dieselbe Kälte und graue Schattengebung wie sonst. —

Während Santi auf diese Weise seinen Stil und infolge dessen sein Ansehen hob, hatte er mit häuslichen Sorgen zu kämpfen. Schnell hintereinander verlor er i. J. 1485 am 2. August seinen Vater, am 20. September einen Sohn, den Bruder Rafaels. Dann folgte die nothwendige Erbtheilung, wonach auf Giovanni's Theil Haus- und Grundbesitz fielen. Indess schon im Januar 1486/85, bei der gerichtlichen Bestätigung von Sante's Testament,[24] eröffnete er ein eigenes Atelier, in welchem er von nun an seine künstlerischen Geschäfte nach bewährter Art betrieb, indem er nicht bloss Aufträge für Bilder oder für Bemalung und Vergoldung von Reliefs und anderen Skulpturen, sondern auch für Kande-

---

[23] Das Himmelblau ist beschädigt, einzelne Stücke nach allen Richtungen abgesprungen; zwei senkrechte Sprünge zerschneiden die Figur des Täufers und entstellen die gegenüberstehende Gruppe Stephan und Sophia.

[24] s. Pungileoni a. a. O. 130.

laber sowie für allerhand sonstige mehr ins Fach des Goldschmiedes einschlagende Gegenstände übernahm.[25] — In dem Hause, wo nunmehr der Knabe Rafael als Verzug einer liebevollen Mutter aufwuchs, sind noch heute in einem der Räume, welche offenbar der täglichen Arbeit Santi's dienten, Spuren künstlerischer Thätigkeit aufzuweisen. An der einen Wand erkennt man, freilich nur noch aus Umrissen, ein Freskobild der Madonna, die in Profilansicht vor einem kleinen Pult mit dem Buche darauf sitzt und das schlafende Kind herzlich an ihren Busen drückt, indem sein Köpfchen auf ihrem Arme ruht.[26] Wie schön das Gemälde ursprünglich gewesen ist, lassen die Spuren erkennen; die Gruppe gehört noch immer zu den lieblichsten, welche Santi überhaupt erfunden hat. Man kann sich vorstellen, wie Magia Ciarla mit ihrem Söhnchen in dem Zimmer gesessen und der Gatte sie nach dem Leben abschilderte. Unseren Tagen ist es Gemüthsbedürfniss, diess vorauszusetzen, und so hat eine holde Vorstellung die Gestalt wirklicher Thatsache angenommen.

Urbino.

Ueber Santi's bürgerliche Stellung gewähren uns einige Nebenbeziehungen Aufschluss. Durch seine Heirath trat er in nahes Verhältniss zu Battista Ciarla, einem verhältnissmässig wohlhabenden Kaufmann, dessen am Orte selbst ansässige Verwandtschaft für den aufstrebenden Künstler sehr erspriesslich sein konnte und wirklich war; denn Santi malte nacheinander Altarbilder für die Kapelle des Luca Zaccagna, Magia's Schwager, und für die des Gaspar Buffi, Luca's vertrauten Freund. Zaccagna wählte dann bei seinem Tode im März 1489 neben Buffi, dem Advokaten Gini und dem Grafen Ottaviano Ubaldini auch den Giovanni zu seinem Testamentsvollstrecker.[27] Auch mit Pier Antonio Paltroni, dem Sekretär und Geheimrath Federigo's von

---

[25] In den Rechenbüchern der Companie des Corpus Domini in Urbino finden sich in den Jahren 1486, 87 und 93 wiederholte Vermerke, welche beweisen, dass Giov. Santi sich mit Blattvergoldung und mit Anfertigung von Leuchtern abgab. S. Pungileoni a. a. O. 114 f.

[26] Das Fresko befand sich früher an einer Wand des Hofraumes, ist aber jetzt abgenommen und in eins der oberen Zimmer des Hauses geschafft. Man hat es für ein Werk Rafaels ansehen wollen, s. Pungileoni a. a. O. 4 und Passavant, Rafael I, S. 40 f.

[27] Vgl. über diese Beziehungen Pungileoni a. a. O. 30 und 28.

Montefeltro, von welchem der alte Sante i. J. 1457 Land gekauft hatte, stand er in freundschaftlicher Beziehung; er berichtet selbst, dass er die genauen biographischen Notizen über den grossen Herzog, die Paltroni aufgezeichnet, zu öfteren Malen im Hause des Verfassers gelesen habe.[28] Für diesen Gönner hat er dann ebenfalls ein Bild in S. Francesco gemalt, welches den Erzengel Michael und dazu in der Staffel Scenen aus der Leidensgeschichte darstellt.[29] Endlich gehörte noch die Familie Galli zu seinen Förderern, und wir erfreuen uns noch heute an den von den Pianiani in Montefiorentino bestellten Tafelbildern.

Das Altarbild des Gaspar Buffi befindet sich an seinem ursprünglichen Platze, am Familienaltar in einer Kapelle zu S. Francesco in Urbino. Es ist kurz nach der Zeit vollendet, wo Giovanni in Gemeinschaft mit diesem Kunstfreunde für den Vollzug von Zaccagna's Testament gesorgt hatte:[30]

Man sieht den Besteller Gaspar an der Seite seiner Gattin und S. Francesco. Urbino.
vor ihnen den kleinen Sohn in flehender Geberde im Vordergrund zur Rechten knien. Die aus dem Bilde schauende Jungfrau, an welche das Gebet der Familie gerichtet ist, sitzt in runder Nische, das Kind deutet mit der Linken auf die Anbeter und segnet sie mit der Rechten; oberhalb erscheint der Ewige in einer Glorie von Cherubim, während zwei Engel rechts und links von ihm die Bänder halten, an denen die Krone über Maria's Haupt befestigt ist. Neben ihr stehen Johannes der Täufer und Franciskus, Hieronymus und Sebastian. — Die Züge Maria's haben durch Uebermalung des innern Auges an Reiz verloren, und das Bild ist durchweg nicht frei von Restauration in den Schatten, der neugemalte Himmel stört die Wirkung des Ganzen; die Gestalt Gottvaters auf dem Goldgrund der Glorie ist breit und plump, namentlich die Hände. In der technischen Behandlung steht das Bild den vorerwähnten nahe; die Schatten sind in tintenartigem Grau einschraffirt und allenthalben von dickem, undurchsichtigem Auftrag.[31]

---

[28] s. seine Reimchronik bei Pungileoni a. a. O. 129.

[29] s. ibid. 119.

[30] Folgende Urkunde aus dem Archiv von S. Francesco zu Urbino — in einem Buch mit der Schrankmarke A, welches Eingänge aus den Jahren 1286 bis 1619 enthält — stellt die Entstehungszeit des Gemäldes fest: „Altare S. Sebastiani imago lignea perpulcra ornatum mediocriter, fuit erectum a familia de Buffis anno 1489“. — Andere von Pungileoni a. a. O. 91 angezogene Dokumente geben an, dass Santi der Maler gewesen, eine Thatsache, die das Bild selbst zur Genüge erhärtet.

[31] Die beiden Stücke zu den Seiten des Hochaltars in S. Francesco — der Erzengel mit Tobias und der heil. Rochus, überlebensgross, — werden von Pas-

Die Stifterfamilie tritt uns hier in voller Lebenswirklichkeit entgegen, sodass man sich deutlich vorstellt, wie sie dem gewissenhaften Santi zum Porträt gesessen, das er ohne alle Schmeichelei oder Idealisirung getreu hinschrieb. Und die Bildnissmässigkeit ist nicht auf sie beschränkt; Sebastian scheint lediglich Copie eines schlecht beschaffenen Aktes, und selbst die Züge Gottvaters sind so plebejisch, dass sie das Gemüth des Betrachters nicht zum Uebernatürlichen reizen können. Santi's ganze künstlerische Kraft ist in dem Bemühen zusammengenommen, die Flugbewegung der Engel zu versinnlichen, welche das Diadem über Maria's Haupte halten; in ihren bruchigen Gewändern drückt sich der Lufthauch, welcher sie umwehen soll, nur sehr mangelhaft aus; ihre Formen jedoch sowie die aufgerafften Kleider und enggefältelten Aermel sind durchaus charakteristisch; eine Zeichnung davon, die sich im Berliner Museum befindet, wird der Jugendperiode Rafaels zugeschrieben. Im Uebrigen ist die umgebende Architektur reich ornamentirt und perspektivisch richtig gezeichnet, der Schattenfall genau und das ganze Bild mit viel Fertigkeit auf ein Mal in etwas düster blöden Tönen gemalt, wie sie dem Meister eigen waren.

Dem in derselben Zeit für Carlo Olivo Pianiani gelieferten Altarstück im Kloster von Montefiorentino bei Urbania (früher Castel-Durante) gebührt in Bezug auf Genauigkeit und Sicherheit der Zeichnung, Wahrheit und Grossartigkeit der Porträtbehandlung die erste Stelle unter Santi's Arbeiten:

Montefior. b. Urbania. Es stellt die Madonna in der Nische thronend dar, wie sie voll Inbrunst die linke Hand auf die Brust legend das Kind betrachtet, welches den Hinterkopf auf ihre rechte Hand lehnend nackt (nur mit dem Korallenbande angethan) in ihrem Schoosse liegt. Links am Thron steht vorn der heil. Michael in der Rüstung und mit dem Schwert in der Hand, hinter ihm Franciskus, der ein kleines Kreuz in der einen

savant (Rafael I, 30) für die Flügeltheile des Altargemäldes der Familie Buffi erklärt. Sie sind a tempera auf Leinwand gemalt und schliessen sich der Manier von Santi's Schule an. Wenn sie von Timoteo Viti herrühren, wie etliche Forscher annehmen wollen, so beweisen sie, dass dieser Schüler ein Nachahmer Santi's war. Auffällig bleibt dabei jedoch eine gewisse Charakterverwandtschaft mit den Pollaiuoli.



Altarbild von Giovanni Santi im Kloster Montefiorentino bei Urbania.

Hand hält, während er die Wunde der andern zeigt; gegenüber steht der bärtige Antonius Abbas mit seinem Stab und vor ihm der heilige Hieronymus in fast nonnenartigem Kostüm in einem Buche lesend. Zu ihren Füssen sieht man den knienden Stifter in Rittertracht mit betenden Händen im Profil. Dicht hinter den Heiligen zunächst an der Madonna stehen an jeder Seite 2 Engel, oben über der abschliessenden Hinterwand links und rechts je 4 andere, welche auf Instrumenten (Flöte, Trommel, Tamburin, Harfe, Geige) musiciren; den Raum zwischen ihnen und dem Nischenbogen füllen jederseits ein Paar Cherubsköpfe. Die untere Rahmenleiste des Bildes, welche 4 Medaillons enthält, trägt den Zettel mit der Inschrift:

„Carolus Olivus Planiani Comes divae virgini ac reliquis celitibus Joanne Sanctio pictore dedicavit M. CCCCLXXXVIIII.“

Holde Schwermuth spricht aus den Zügen dieser Maria, die in Formbildung, Bewegung und Blick als Vorbild ähnlicher Typen Rafaels erscheint, während der Knabe die Plumpheit Perugino's an sich hat, die Engel dagegen ebenso durch die Schönheit der Figur wie durch die Kindlichkeit ihrer Beschäftigungen erfreuen. Mit grosser Wahrheit sind die Spiegelungen in der Rüstung des heil. Michael vorgetragen, die Gesammtfarbe des Bildes lässt aber trotzdem die Kälte und Sprödigkeit der früheren nicht vergessen.

Ein schönes lebensvolles Werk der nämlichen Periode haben wir dann noch in der Brüderschaft S. Sebastiano in Urbino zu nennen; obwol stark beschädigt und übermalt, ist doch die Hauptfigur — Sebastian, wie er emporblickt nach dem Engel, der mit der Martyrkrone herabfliegt — von jugendlicher Feinheit, die Bewegung der Schützen kräftig und behend, und ohne Zweifel wird Santi in den neun männlichen und weiblichen Mitgliedern der Brüderschaft, die er im Vordergrunde rechts knieend conterfeite, seine Tüchtigkeit im Porträt bewährt haben. S. Sebast. Urbino.

Urbino und seine Umgegend hat ehemals noch zahlreiche Arbeiten des Meisters aufgewiesen, die aber jetzt bis auf wenige zusammengeschmolzen sind:

Die Kirche S. Bernardino hat erst vor kurzem ihren bemalten Kanzelbehang verloren, auf welchem Christus am Rande des Grabes von zwei Engeln gestützt dargestellt war, ein Bild von kleinem Maassstab, geschickt in Santi's Manier behandelt. Urbino.

Urbino. In der Sakristei des Domes zu Urbino befinden sich 6 Apostelfiguren, dem Piero della Francesca zugeschrieben, welche, wenn auch mehrere beschädigt und abgekratzt sind, die Handweise Santi's bekunden. — Ebenso besitzt das Kloster S. Chiara daselbst ein Tafelgemälde in Santi's Manier: die Halbfigur Maria's mit dem Leichnam des Sohnes und Christus das Kreuz schleppend.[32]

Mailand. Die ursprünglich in die Kirche S. Maria Magdalena zu Sinigaglia gehörige, jetzt in der Brera in Mailand (N. 97) befindliche Verkündigung ist ein echtes, wenn auch nicht hervorragendes Bild Santi's: Rechts sieht man unter einer schönen Loggia die Jungfrau, die in geknickter Haltung mit über der Brust gekreuzten Armen den Engel begrüsst, welcher draussen knieend mit segnend erhobener Hand seine Botschaft bringt, indem er dabei zu Boden blickt. Am Himmel erscheint in rundem Glorienschein das Brustbild Gottvaters mit der Weltkugel in der Hand, und von ihm ausgehend, aber in der Luft auf kleinem Wölkchen läuft das Jesuskind mit dem Kreuz in den Armen dem Schoosse seiner künftigen Mutter zu; vor ihm her fliegt die Taube. Im Hintergrunde sieht man über niedere Brustmauer hinweg auf weite Landschaft mit Fluss und steilem Gestade. Am Sockel der Halle liest man die Inschrift: „IOHANNES SANTIS VRBI. P.“ —[33]

Berlin. Von ähnlichem Range ist das ebenfalls zu den minder anziehenden Gemälden Santi's gehörige Bild im Berliner Museum N. 139: Maria mit dem Kinde thronend, umgeben von den Heiligen Hieronymus und Apostel Thomas (links), Katharina und Thomas Aquinas (rechts), vor welchem letztern der Donator kniet; oben am Throne 2 Engel.[34] Das Gemälde war ursprünglich für die Familie Matarozzi in Urbania ausgeführt; die Stifterfigur auf demselben erinnert an die Gestalt des Platina in Melozzo's Fresko in Rom.[35] — Ein zweites dem Santi zugeschriebenes Bild im Berliner Mus. (N. 140a) — Maria das auf der Brüstung vor ihr stehende Kind haltend, welches mit der Linken ihren Mantel fasst —[36] ist von völlig umbrischem Charakter, jedoch die Figur Maria's ganz übermalt.

Montefiore. Ein ferneres unvortheilhaftes Specimen von Santi's Kunstleistung befindet sich im Spedale von Montefiore (zwischen S. Martino und Urbino): eine gnadenreiche Madonna zwischen den Heiligen Paulus, Johannes, Franciskus und Sebastian. Zwei Engel halten Maria's Mantel, unter welchem sich männliche und weibliche Genossen der Hospitalbrüderschaft bergen; die Mehrzahl der Figuren sind beschädigt und übermalt.

---

32 Vgl. Band II, S. 388 f. unter Antonio da Ferrara eine dem Santi zugeschriebene Figur in S. Maria della Nunziata vor Urbino.

33 Das Bild ist oben rund abgeschlossen. Holz. H. 2,30, br. 1,57 M.

34 Holz. H. 6 F. 2 Z., br. 5′ 10″.

35 Vgl. Cap. XV, S. 331.

36 Halbfig. Holz. H. 2′, br. 1′ 5½″.

Ein Beleg dafür, dass Santi irgend einmal in Montefiore gewesen, könnte nur aus einem Fresko daselbst entnommen werden, wenn man anders dasselbe mit Bestimmtheit für seine Arbeit ansehen dürfte; die Manier des Meisters vertritt es allerdings, ist aber sehr schwach. Es befindet sich auf der Wand am Hochaltar der Pfarrkirche und stellt die Jungfrau dar, wie sie dem Kinde Nahrung reicht, und rechts daneben einen Engel.[37] Montefiore.

Die einzigen Werke Santi's, von denen wir sonst noch Nachricht geben können, sind drei Bildnisse:

Das eine ist Profilbrustbild eines jungen Mannes mit langem Haar in rothem Kleid mit gelben Aermeln, (von Herrn Dennistoun, dem es früher gehörte) dem Rafael zugeschrieben, aber in Wahrheit von grosser Uebereinstimmung mit der Manier Melozzo's und Santi's und wahrscheinlich von der Hand des Letzteren. — Das zweite, ebenfalls Profilbild eines Jünglings in rother Mütze und rothem Anzug mit juwelenbesetztem Kragen (ehemals Eigenthum von Vincenzo Piccini in Urbino, jetzt in der Gall. Colonna in Rom).[38] — Das dritte, im Besitz des Herrn W. D. Lowe[39] und als Arbeit Piero's della Francesca angesehen, stellt auch einen jungen Mann im Profil dar, welcher rothe Mütze und grünes Wams trägt. Alle diese Bildnisse, im Charakter umbrisch, haben schwache Beziehungen zu Melozzo's Stil. —

Giovanni Santi starb am 1. August 1494 und wurde seiner Bestimmung gemäss in der Franciskanerkirche zu Urbino beigesetzt. Seinem Gehilfen Evangelista da Pian di Meleto fiel die Sorge für die Bestattung und die Obacht über die letztwilligen Verfügungen vornehmlich zu. Als Vormund des jungen Rafael war Santi's Bruder Don Bartolommeo bestellt.[40] Drei Jahre vor seinem Tode hatte Giovanni seine erste Frau Magia Ciarla verloren und sich bald darauf mit Bernardina, Tochter des Goldarbeiters Pietro di Parte, wieder verheirathet. Das Benehmen der Wittwe gegen den Stiefsohn Rafael und die Verwandten ihrer Vorgängerin im Hause ist für die Jugendentwicklung des grössten italienischen Malers nicht ohne Bedeutung gewesen. —

---

[37] Ein anderes hier von Pungileoni (a. a. O. 19) aufgeführtes Stück — Franciskus die Wundmale empfangend — ist uns nicht erfindlich.

[38] s. Pungileoni a. a. O. 44.

[39] Auf der Ausstellung in Manchester unter N. 48.

[40] Vgl. Pungileoni a. a. O. 136 und Passavant I, 44, 45.

NACHTRÄGE.

Zu B. I, Cap. V.

Wir geben im Nachfolgenden weiteren Bericht über die Restaurationsarbeiten in S. Croce in Florenz, von denen schon im Anhang zu B. II, S. 447 f. die Rede war:

Die rechte Seite des Eingangsbogens zur Cappella de' Baroncelli ist zum Theil durch das Grabmal eines Gliedes der Familie Baroncelli zugedeckt; die Vorderseite dieses Denkmals trägt eine Madonna mit Kind von Taddeo Gaddi; auf der Wand, woran es lehnt, sind Ueberreste von schlafenden Figuren in einer Landschaft zum Vorschein gekommen, und über diesen zwei schöne Prophetengestalten mit Schriftrollen in Händen, eine davon am unteren Ende verstümmelt, beide durch's Abkratzen etwas beschädigt. — Zwei entsprechende Figuren auf der gegenüberliegenden Seite des Eingangsbogens sind durch die Form einer Glocke dergestalt entzwei geschnitten, dass nur die unteren Körpertheile sich erhalten haben. Unterhalb der Glocke sieht man das Stück einer Composition, welche ursprünglich den jungen Jesus im Tempel dargestellt hat; erkennbar ist nur noch die Hauptfigur und zwei Zuschauer, welche durch die Thüre blicken. An den Bogenwölbungen befinden sich zehn Halbfiguren allegorischen Inhalts. Diese durch Entfernung der Tünche neuaufgedeckten Fresken sind sämmtlich von Taddeo Gaddi, welcher den Innenraum der Baroncelli-Kapelle ausmalte (vgl. B. I, S. 291 ff.). —

Auch die Vorderseite der Cappella de' Bardi, deren Innenschmuck Giotto's Cyklus zur Franciskus-Legende bildet (vgl. B. I, S. 251 ff.), ist jetzt blossgelegt. Hier findet sich zunächst in einer Blende über dem Bogeneingang der heil. Franz, wie er die Wundmale empfängt, — eine kräftige classische Zeichnung Giotto's. Zwei Köpfe in Medaillons auf den Zwickeln

nebenbei sind abgerieben und übermalt. — Ferner ist die Aussenseite des Chorbogens gereinigt: auf den Pfeilern sieht man 6 Heilige in ganzer Figur, an der Leibung 8 Halbfiguren, in den Zwickeln zwei Propheten mit Schriftrollen und am Gipfel das Wappenschild der Alberti nebst Brustbildern von Heiligen. Diese Stücke sind durchweg sehr verkratzt und übermalt, aber unverkennbar von Agnolo Gaddi's Hand (vgl. B. II, S. 70). — Endlich hat man noch in der Blende über dem Eingang zur Cappella Tosinghi (links im Chor) eine auf Wolken schwebende betende Marienfigur in der von 4 Engeln getragenen Mandorla aufgefunden nebst 2 Medaillons in den Bogenzwickeln; auch diese Malereien sind lädirt und wieder aufgefrischt, aber die Ueberbleibsel, die man vor sich hat, sind von Giotto. (vgl. den Bericht in der „Academy“ Febr. 12. 1870 und die Mittheilungen über die Arbeiten in S. Croce, welche in N. 79 und 143 Jahrg. 1869 der „Nazione“ enthalten sind.).

Zu B. II, Cap. VIII. In der Lindenau-Gall. zu Altenburg (Pohlhof, Katalog N. 31) befindet sich ein kleines Bild der „Flucht nach Aegypten“ in der bekannten Form der Raute mit ausgebogten Seiten: in der Mitte Maria mit dem Kinde auf dem Esel, Joseph voranschreitend, zwei Frauen mit Palmenwedeln in Händen nachfolgend — von kräftiger miniaturmässiger Färbung, saubenster Ausführung und trefflicher Erhaltung, welches am wahrscheinlichsten für ein Werk des Lorenzo Monaco zu gelten hat.

Zu B. II, Cap. IX, S. 168. Zur Beschreibung der Fresken Fiesole's in der Kapelle Nikolaus des V. im Vatikan ist berichtigend zu bemerken, dass Laurentius nicht unter Kaiser Decius († 251), sondern unter Aurelius Valerianus im J. 258 den Märtyrertod erlitt (vgl. Acta Sanct. August. T. 2, p. 492 D und 520 A). Auf Fiesole's Fresko, welches den Laurentius vor dem Kaiser darstellt, steht in der Nische des Thrones die Aufschrift: „DECIVS IMPERATOR“ und am Thronsockel die Inschrift: „⁝ ⁝ ⁝ ⁝ A · D · CC · LIII ·“, also irrthümlicher Hinweis auf die Zeit, in welche das Ereigniss gesetzt wurde. Auf dem Rücken des im Vordergrunde rechts stehenden Soldaten sind noch 4 Zeilen Schrift, Gemisch von lateinischen, griechischen und hebräischen Lettern (fraglich ob alt, aufgefrischt oder neu); die dritte Zeile scheint: „NON FAR NON PARES“.

Zu B. II, Cap. XIV. Ein echtes Bild des Pietro Lorenzetti, wenn auch wenig ansprechend, beschädigt und retouchirt, besitzt die Lin-

denau-Gall. zu Altenburg, Katal. N. 48: „Ecce homo“, Kniestück mit der Inschrift: „PETRVS LAVRETII DE SENIS ME PIXI“.

Zu B. II, Cap. XVIII. Ueber Paulus de Venetiis gewähren die von Giambattista Lorenzi herausgeg. „Monumenti per servire alla storia del Palazzo ducale di Venezia (1253—1797)“ I. Venedig 1869 Doc. 92 (S. 33) folgende Urkunde: „1346 die XX mensis Julij: Dedimus ducatos XX auri magistro Paulo pentori Sancti Lucae pro pentura unius anchone facte in ecclesia Sancti Nicolai de Palacio.“ —

Ein beglaubigtes Werk des Paulus de Venetiis und seines Sohnes Johanninus befand sich auf der Ausstellung zu München (1869) Katal. N. 102 — aus dem Besitz des Herrn Maillinger in München, h. 1,10, br. 0,68 — ein Tempera-Tafelbild auf Goldgrund: Krönung Maria's durch Christus, überhöht von einem Doppelbogen mit gothischen Giebeln, welche 14 Engel mit Musikinstrumenten umgeben, an den Seitenleisten Engel mit Orgeln. Zu Füssen der Hauptfiguren Mond und Sonne. (Publ. im I. Jahrb. des Münchener Alterthumsvereins.) Am Piedestal die Inschrift: „REGINA CELI LETARE ALELVIA QVEN (sic) MERVISTI CRISTVM PORTARE . ALELVJA“. Auf dem Sockel darunter die Signatur:

M . CCCLVIII IOHANINVS . (sic) EIV'
PAVLVS CVM FILIV' . PĪSERVT . HŌC . OP'.

M. J.

BERICHTIGUNGEN.

Zu B. I.

S. 2. Z. 7 v. unten. Das in S. S. Nereo ed Achilleo erwähnte Christusbild gehört der eigentlichen Katakombe „S. Calisto“ an. Jonas (S. 3. 3) kommt nach Rossi dort nicht vor.

S. 4. Z. 17 v. unten ebenfalls statt S. S. Nereo ed Ach. — „S. Calisto.“

S. 12. Z. 10 ff. Die Heiligen sitzen, je 5 zu beiden Seiten in abnehmender Höhe; hinter den beiden Christus zunächst sitzenden stehen r. S. Praxedis, l. S. Pudentiana, dem Heiland zugewendet, ihre Kronen in erhobener Rechten.

— Z. 20 wahrscheinl. nicht „Himmelfahrt Christi,“ sondern „Lehre im Tempel.“ (Mitth. des Herrn Dr. R. Schöll).

S. 24. (Mosaiken in S. Vitale, Ravenna): Z. 16 v. oben statt: „Ein Engel — bis: den heil. Ecclesius vor:“ lies: „Zwei Engel zu beiden Seiten führen der Eine den heiligen Vitalis, der Andere den Ecclesius episcopus vor.“

— Z. 5 v. unten statt: „Hofbeamte“ — „Priester.“ (Justinian und Theodora bringen Tempelgeschenke und stehen vor dem Tempeleingang, dem Kantharus.)

S. 26. Z. 6 v. oben statt: „zur Seite“ — „unterhalb, am Fuss des des Bogens.“ —

S. 27. (Erzbisch. Pal. Ravenna): Das Bild Maria's mit den beiden Heiligen-Medaillons (S. Barbatianus und S. Ursicinus?) zur Seite gehört nicht ursprünglich in diese Kapelle, sondern ist erst Mitte des vorigen Jahrhunderts aus der Tribune des Doms dahin gebracht worden, wo es seinen Platz zwischen 2 Fenstern der Obermauer hatte (s. Abbildung des damals zerstörten Tribunen-Mosaiks bei Buonamico, Metropolitana di Ravenna, Bologna 1748, Tab. A*.) Es ist aus späterer Zeit und als Beweis für den frühen Mariendienst nicht zu benutzen. (Mitth. des Herrn Dr. R. Schöll.)

S. 27. Z. 4 und 3 v. unten statt: „denen“ — „dem“; statt: „Von den“ „Die“.

S. 29. Z. 3 v. unten statt: „Tiefer unten in den Streifen“ — „An der Aussenseite des Bogens“.

— Z. 1 v. unten statt „Michael“ — „Michael und Gabriel“.

S. 31. Z. 12 v. unten statt: „von denen einige“ — „welche“.

— Z. 3 v. unten statt: „vorletzte“ — „viertletzte“.

S. 34. Z. 4 v. oben statt: „Civi Classe“ — „Civi Classis“.

— Z. 16 v. unten statt: „Berufung des Petrus und Andreas“ — „Petri Fischzug“.

S. 108. Anm. 21. Z. 9 v. unten statt: „in vielen Urkunden“ — „in einer Urkunde (vgl. dazu den Aufsatz von Schnaase über Niccola Pisano in der Zeitschrift für bild. Kunst, Leipzig Jahrg. 1870).

Zu B. II.

S. 2. Z. 1 v. oben statt: „Altartisch" — „Altarvorsatz (dossale)"; vgl. darüber und über den vermeintl. Antheil Cione's den B. III, S. 140, Anm. 2 erwähnten Aufsatz von Cavalucci.
S. 32. Z. 16 v. oben statt: „die früheste Nachricht" — „die früheste Kunstnotiz".
S. 45. Z. 1 v. unten statt: „In der grösseren Nachbarstadt Florenz" — „In derselben Nachbarstadt von Florenz, in Prato".
S. 67. Z. 3 v. oben statt: „Mr. Jervis" — „Mr. Jarves".
S. 77. Anm. 1 statt: „durch eine Zeile" — „durch eine Basis".
S. 92. Anm. 28 statt; „neu überarbeitet" — „geweisst und neubemalt".
S. 96 und 97 vgl. hierzu den Artikel A. v. Zahn's in dessen Jahrbüchern für Kunstwissenschaft II, 155 ff. — Ebenda auch über den „Cardinal von S. Clemente", welchen Titel Gabriel Condulmer seit 1408, Branda Castiglione seit 1411 führte. S. darüber Giov. dall' Armi und A. von Reumont, Gesch. Roms III.
S. 98. Anm. 11. Die Fresken der Wand rechts in S. Clemente in Rom sind seit 1867 auf Leinwand übertragen.
S. 117. Anm. 54. Lorenzo Ridolfi soll 1402 und 1425 von Florenz nach Venedig gegangen sein.
S. 119. Z. 2 v. unten statt: „bei ihm (Giotto) deckt sich Form und Vorstellung" — „überwiegt die Vorstellung die Form."
S. 122. Z. 6 v. unten vgl. Vasari III, 163.
— Anm. 67 statt: „Uffiz. N. 1110" — „Uffiz. N. 1167". (Gewand und Kopfbedeckung sind weiss, nicht braun.)
S. 127. Don Lorenzo's Altargemälde aus der Kirche zu Ceretto befindet sich seit 1866 im Depot der Uffizien in Florenz.
S. 129. Anm. 10, Das Bild befindet sich in der Akad. d. K. (Saal d. grossen Gem.) N. 30.
S. 145. Z. 8 v. unten statt: „am Arco" — „an der Arca".
S. 149. Anm. 35. Die Theile des Altarstückes von Fiesole in den Uffizien haben jetzt die Nr. 17 und 1294.
S. 154. Z. 2 v. unten statt: „Das... Strafinstrument" — „Die Ruthe".
S. 156. Z. 9 v. unten statt: „im Dormitorium" — „auf dem Gang vor den Zellen". (Das Kloster wird gegenwärtig zu einem Fiesole-Museum eingerichtet. Mitth. des Herrn Dr. v. Zahn.)
S. 181. Anm. 29 statt: „aus S. Agnolo" — „aus S. Maria degli Angeli".
S. 198. Anm. 72 statt: „Baracke" — „Kaserne".
S. 199. Marginalb. statt: „S. Francesco" — „S. Bernardo in Arezzo".
S. 207. Z. 11 v. oben statt: „Vordergrundes" — „Untermalung".
S. 242. Z. 7 v. unten statt: „bewährt sich S. als Fr." — „bewährt sich S. von neuem als Fr."
S. 243. Die Martins-Kapelle ist die I. Kapelle links in der Unterkirche S. Francesco.
S. 247. Z. 15 v. oben „Unterk. von S. Francesco" hinzuzufügen: „im südlichen Querschiff".
S. 264. Z. 3 v. unten statt: „M. Agostino" — „S. Agostino".
S. 273. Z. 8 v. unten: der Podestà von S. Gimignano hiess Nello di Mino.
S. 281. Z. 14 v. unten zu „in S. Gimignano" zu ergänzen: „im rechten Seitenschiff der Collegiata (Pieve)".
S. 319. Z. 7 v. oben „in der Pieve" — „das linke Seitenschiff".
S. 374. Z. 6 und 7 v. oben statt: „Thor von S. Procolo" — „Portal der Kirche S. Procolo".
S. 407. Z. 9 v. oben statt: „Namen" — „Lehrer".

S. 416. Z. 5 v. unten statt: „des 13. Jahrh." — „des 14. Jahrh."
S. 422. Z. 9 v. oben statt: „den Domschatz gravirter Silberplatten" — „die Rückseite der Pala d'oro, der Tafel mit gravirten Silberplatten".
S. 423. Anm. 84. Das Bild befindet sich in der Akad. d. K. in Venedig, Saal I, N. 5 (h. 3,40, br. 4,30).
S. 427. Z. 6 v. unten statt: „S. Agostino di Verrucchio" — „S. Agostino in Verrucchio auf der Terra ferma".
S. 439. Anhang (Alberti's Memoriale) Z. 2 von unten vor „picture di Philippo etc." fehlt das Zeichen ⌈.
S. 440. Z. 6 v. unten hinter „Francesco Piselli" fehlt: „Anm. 5: 2 Stücke im Louvre, Paris [s. B. III, Cap. V, Anm. 17]; 3 Stücke in der Akad. d. K. in Florenz, S. der gr. Gem. N. 48 [s. B. III, Cap. V, Anm. 36, 37]."
S. 442. Z. 4 v. unten hinter „Casa de' Medici" fehlt: „Anm. 5: in d. Akad. d. K. Florenz, S. der kleinen Gem. N. 12 [vgl. B. III, Cap. IV]."
S. 444. Die erwähnte Urkunde des „Archivio generale per rogito di S. Alessandro v. J. 1499" ist identisch mit der darauffolgenden (S. 445 Z. 1 v. oben): „Im Archivio generale, Protocolli R. 301".
S. 446. Anm. 1 lies: „Giulio Negri Ferrarese: storia d. scr. Fior."
S. 448. Z. 11 v. oben statt: „herabsteigt" — „herabstürzt".
— Z. 7 und 8 ist zu lesen: „das Wasser aufzufangen; hinten knieende Zuschauer".
S. 449. Z. 4 v. oben statt: „Zuredenden" — „Zustrebenden".
— Z. 15 v. unten statt: „des h. Colorits" — dem h. Colorit".

Zu B. III.

S. 81. Cap. IV. Anm. N. 81. Die von Vasari IV, 119 erwähnte Verkündigung Fra Filippo's in Fiesole befindet sich in S. Maria Primerana daselbst (vgl. Anm. 100, S. 85). — Das dritte Verkündigungsbild (ibid.) befand sich im Kloster der Murate in Florenz.
S. 174. Die auf der Ausstellung in München (1869) erwähnten Bilder Botticelli's sind im Katalog unter N. 87 und 101 aufgeführt.
S. 197. Anm. 51 hinzuzufügen: Grimm, Künstler und Kunstw. II, 215, wo G. Frizzoni's Gutachten über die Medaille gegeben ist, welches sich für Filippino erklärt.

INDEX.

D.

I.

K.

N.

O.

R.

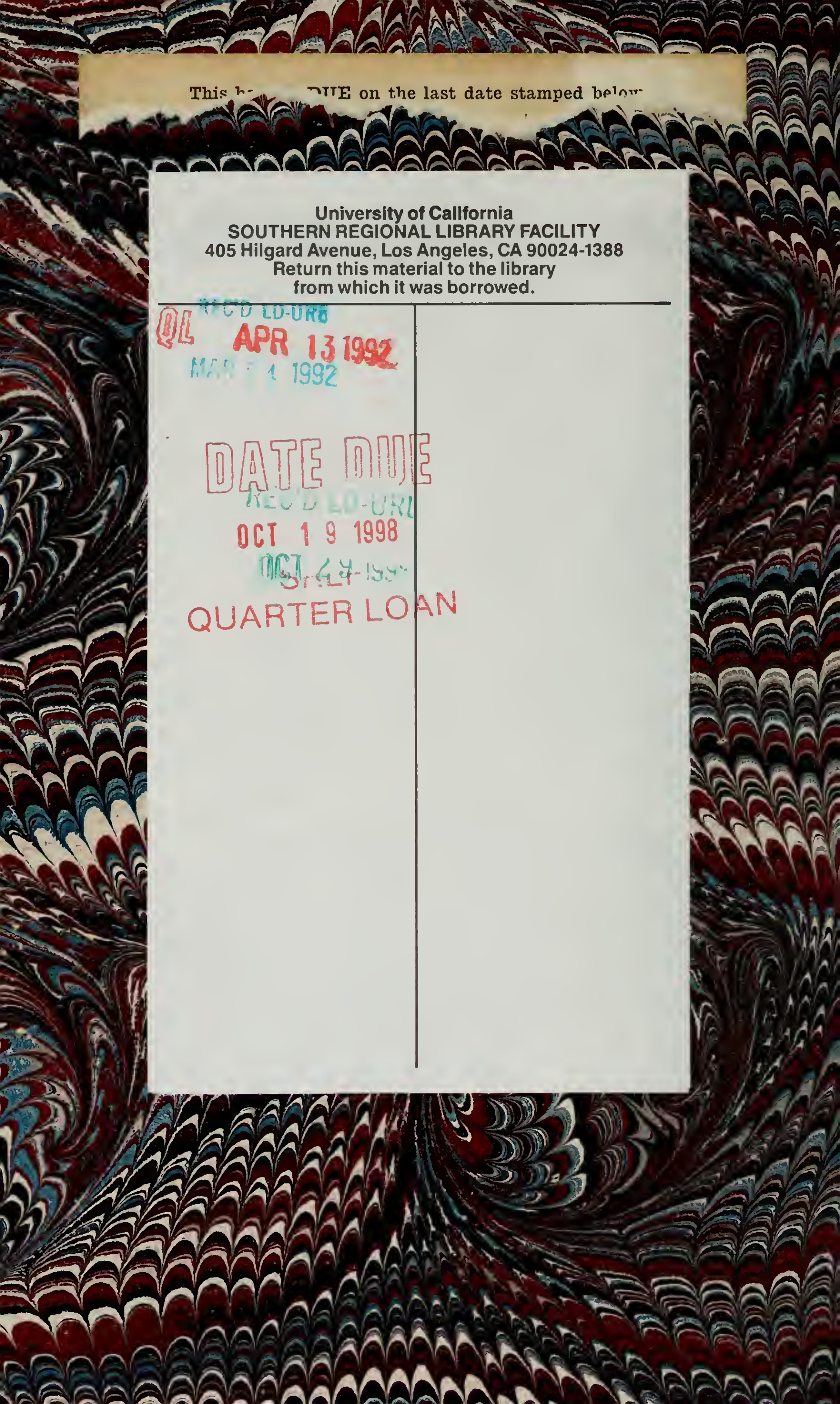
V.

W.

Z.

Ergänzungen und Berichtigungen zum Index.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.


This b DUE on the last date stamped below
University of California
SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
405 Hilgard Avenue, Los Angeles, CA 90024-1388
Return this material to the library
from which it was borrowed.
REC'D LD-URL
APR 13 1992
1992
DATE DUE
REC'D LD-URL
OCT 1 9 1998
QUARTER LOAN


UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 156 102 6

